UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara

ANAIS

XII SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VII SEMANA DE ESTUDOS TEATRAIS DA UNESP - "TEATRO, CINEMA E LITERATURA: CONFLUÊNCIAS"

2011

Apoio

PROPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Fundunesp
Fundação para o Desenvolvimento da UNESP

PROPE

FAPESP

Vice-Reitor
Julio Cezar Durigan

Diretor
José Luis Bizelli

Vice-Diretor
Luiz Antonio Amaral

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Coordenador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Vice-coordenadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Coordenação do Evento
Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP - Araraquara)

Comissão científica
Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Ana Portich (UNESP - Marília)
Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha (UNESP - Franca)
Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Flávia Nascimento (UNESP – São José do Rio Preto)
Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins (UNESP - Assis)
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP - Araraquara)
Prof. Dr. Márcio Scheel (UNESP – São José do Rio Preto)
Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Roberta Barni (USP)

Comissão de trabalho

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Maria Gloria Cusumano Mazzi (UNESP - Araraquara)
Profa. Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP - Araraquara)
Beatriz Moreira Anselmo (Doutoranda em Estudos Literários – UNESP - Araraquara)
Cristiane Passafaro Guzzi (Mestranda em Estudos Literários – UNESP - Araraquara)
Eduardo Neves da Silva (Mestrando em Estudos Literários – UNESP - Araraquara)
Márcia Regina Rodrigues (Doutoranda em Estudos Literários – UNESP - Araraquara)
Marco Aurélio Rodrigues (Doutorando em Estudos Literários – UNESP - Araraquara)
Wiliam Pianco dos Santos (Mestre em Imagem e Som - UFSCar)

Promoção

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Departamento de Literatura
Grupo de Pesquisas em Dramaturgia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO
Adalberto Luis Vicente**.....9**

I - TEXTOS

O lúdico e seus desdobramentos na poesia de Jacques Prévert e Mario Quintana
Adriana Rodrigues Simões**.....10**

Jules Laforgue e Carlos Drummond de Andrade: a ironia na construção do *gauche*
Aline Taís Cara Pinezi**.....17**

Iris Murdoch e Simone de Beauvoir: uma leitura feminista de *A Fairly Honourable Defeat* e *La Femme Rompue*
Ana Paula Dias Ianuskiewtz**.....26**

Mantos de palavras: os procedimentos discursivos e os jogos metafóricos em *A manta do soldado*, de Lídia Jorge e em *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão
Audrey Castañón de Mattos**.....30**

A representação da temática amorosa em dramas de Villiers de L'Isle-Adam, Maurice Maeterlinck e Fernando Pessoa
Beatriz Moreira Anselmo**.....34**

Os cantos da oralidade sugestiva e a complexificação da imagem: aspectos do simbolismo em Jorge de Lima
Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro**.....38**

Estudo comparativo acerca do espaço e do tempo em "O gato preto" e *O processo*
Breno Rodrigues de Paula**.....52**

***Phoenissae* de Sêneca: estudo introdutório, tradução e notas**
Cíntia Martins Sanches**.....55**

Entre o riso e a melancolia: a confluência de leituras na transposição do romance *Dom casmurro* para a minissérie *Capitu*
Cristiane Passafaro Guzzi**.....60**

Nélida Piñon, Teolinda Gersão e Mia Couto: experiência, memória e contar
Daniela Aparecida da Costa**.....66**

Jogo e contrajogo: o lúdico no teatro de Antônio José da Silva, O Judeu
Eduardo Neves da Silva**.....73**

***Shenipabu Miyui*: literatura e mito**
Érika Bergamasco Guesse**.....81**

E do verbo se fez carne: um estudo sobre a obra *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar

Fabiana Abi Rached de Almeida.....86

A religião, a magia e o canto de Orfeu na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes
Fábio Gerônimo Mota Diniz.....90

Aspectos do insólito na ficção de Murilo Rubião
Fabiola Maceres Silva.....97

Cotejo literário português: as óperas joco-sérias de Antônio José da Silva e a narrativa anônima *Obras do diabinho da mão furada*
Giulliana Santiago.....103

Branquinho da Fonseca e sua contribuição para a renovação do teatro em Portugal
Isabelle Regina de Amorim Mesquita.....107

***Fait divers*, mito e poesia: "L'échappé" e "Villa Aurore", de Le Clézio**
Islene França de Assunção.....114

Saramago, Hatoum e Mia Couto: uma poética do medo
Jacob dos Santos Biziak.....119

José Feliciano de Castilho e o contexto tradutório do século XIX: poemas de Marcial
Joana Junqueira Borges.....123

O *promeneur* romântico
Karina de Oliveira.....130

Sutilezas do olhar em *Bel-ami* de Guy de Maupassant
Kedrini Domingos dos Santos.....136

O realismo mágico e referências históricas em *Il Barone Rampante*, de Italo Calvino
Kelli Mesquita Luciano.....139

Uma poética sobre nada: o niilismo em Augusto dos Anjos
Leonardo Vicente Vivaldo.....148

Tristan Corbière: o sujeito poético e a busca da identidade
Lilian Yuri Yoshimoto.....154

Entre impressões e mitos: divergências e confluências na escrita brandoniana de *Os pescadores*, *As ilhas desconhecidas* e *Os operários*
Mágna Tânia Secchi Pierini.....162

Absurdo e censura na cena portuguesa: estudo do teatro de Prista Monteiro
Márcia Regina Rodrigues.....169

Uma noção plural: a *áte* na tragédia grega
Marco Aurélio Rodrigues.....175

O projeto de androgínia de Virginia Woolf e a crítica feminista literária

Maria Aparecida de Oliveira.....184

Da receita à paixão: um percurso clariceano
Mariângela Alonso.....194

De *La peau de chagrin* à *L'elixir de longue vie*: a eternidade do fantástico balzaquiano
Marli Cardoso dos Santos.....202

Aspectos da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson
Natalia Helena Wiechmann.....211

Texto-coisa, poema-objeto: a poliédrica p(r)oesia de Murilo Mendes e Francis Ponge
Patrícia Aparecida Antonio.....216

A dramaturgia de Chico Buarque: um olhar crítico sobre a modernidade
Patrícia Aparecida Martins Andrade.....220

Voz narrativa e memória: a busca de identidade pelas protagonistas de *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector e de *Lives of girls and women*, de Alice Munro
Patricia Magazoni Gonçalves.....223

***Tutaméia*: labirinto de imagens e símbolos**
Paula Aparecida Volante.....232

Tempo e memória em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa
Renata Acácio Rocha.....237

O universo imaginário em Mário Quintana: uma experiência para leitores de todas as idades
Rosilene Frederico Rocha Bombini.....242

O sagrado reluz: aspectos do divino na poética de Píndaro
Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero.....249

Literatura brasileira e artes plásticas
Sílvio Fávero.....254

Figuratividade na poesia bucólica de Virgílio
Thalita Morato Ferreira.....258

(Des)concerto: o realismo maravilhoso em *Concierto barroco*
Thiago Miguel Andreu.....263

***Quod erat demonstrandum*: exempla e formação do cânone em Mário Vitorino**
Vivian Carneiro Leão Simões.....271

A figuração da morte na poética de Manoel de Barros
Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins.....278

II - COMUNICAÇÕES

Confluências entre poesia e cinema: lúdico, imagem e montagem na poesia de Jacques Prévert e Mario Quintana
***Adriana Rodrigues Simões*.....288**

Teatro-Jogo: contribuições para os processos de (trans)formação na Educação Básica
***Aline Tosta Floriano*.....297**

***O Theatro* de Sarah e a tietagem crônica de Arthur Azevedo**
***Bruno Miranda Santos*.....307**

Nos bastidores da crítica: diálogos sobre o teatro de Hilda Hilst
***Carlos Eduardo dos Santos Zago*.....322**

***Nunca fomos tão felizes*: a ditadura militar brasileira em abordagem intertextual**
***Caroline Gomes Leme*.....335**

A personagem Édipo em *Phoenissae*, de Sêneca
***Cíntia Martins Sanches*.....345**

O constante (des)encontro entre persona e personagem no teatro de Luigi Pirandello
***Claudia Fernanda de Campos Mauro*.....355**

A tradição da autoconsciência ficcional na transposição da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a minissérie televisiva *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho
***Cristiane Passafaro Guzzi*.....363**

O teatro de bonecos de Antônio José da Silva
***Débora Cristina Dacanal*.....371**

Projetos vários, um só intento: o Antônio Vieira de *Palavra e utopia*
***Edimara Lisboa Aguiar*.....375**

Jean-Baptiste Grenouille: na literatura e no cinema
***Héder Junior dos Santos*.....383**

Sons, cores e símbolos na adaptação fílmica de *The Great Gatsby*
***Jassyara Conrado Lira da Fonseca*.....392**

O teatro de Prista Monteiro no cinema de Manoel de Oliveira
***Márcia Regina Rodrigues*.....400**

O mito no cinema: uma análise de *Malpertuis* de Harry Kümel
***Marco Aurélio Rodrigues*.....409**

A ironia e o tragicômico em *Tutaméia*
***Maryllu de Oliveira Caixeta*.....414**

Machado no cinema: o enunciado irônico em *Quanto vale ou é por quilo?*

Mirella Monique Soares.....*433*

Marilyn por Murilo: o cinema em *Poliedro* (1972)
Patrícia Aparecida Antonio.....*443*

***Philía* na tragédia *Hécuba* de Eurípides**
Paula Cristiane Ito.....*446*

***Minha vida de menina*: entre Helenas, cenas e letras - literatura e cinema**
Penha Lucilda de Souza Silvestre.....*460*

O teatro como recurso metatextual em *Concerto barroco*: provocações à história de conquista
Thiago Miguel Andreu.....*473*

Indícios alegóricos em *Um filme falado* e *A jangada de pedra*
Wiliam Pianco dos Santos.....*479*

ÍNDICE DE AUTORES.....*487*

APRESENTAÇÃO

Os textos que seguem foram apresentados no "XII Seminário de Pesquisa" do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários que, em 2011, aconteceu simultaneamente à "VII Semana de Estudos Teatrais da UNESP". O evento foi realizado no período de 27 a 29 de setembro e teve como tema **"Teatro, Cinema e Literatura: Confluências"**. Contemplando duas linhas de pesquisa do Programa, Teorias e crítica do drama e Relações intersemióticas, o XII Seminário e a VII Semana de Estudos Teatrais ganharam amplitude internacional com a participação de dois pesquisadores estrangeiros: o Prof. Dr. Randal Johnson, professor do Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia (EUA) e o Prof. Dr. Fernando Cabral Martins da Universidade Nova de Lisboa. Além disso, o encontro teve significativa repercussão nacional, reunindo pesquisadores de diversas regiões do país.

A primeira parte desses **Anais**, intitulada "Textos", oferece ao leitor trabalhos cuja origem são as pesquisas dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Durante a realização do encontro, os discentes do Programa tiveram a oportunidade de debater suas pesquisas com um convidado externo ao Programa e os textos completos que ora vêm a público são resultado dessa atividade. Os trabalhos apresentados na segunda parte, sob a rubrica "Comunicações", estão todos relacionados ao tema do evento e demonstram a fecundidade e atualidade dos estudos contemporâneos sobre teatro, cinema e literatura

A diversidade das pesquisas e dos trabalhos aqui reunidos dão a medida da importância do encontro no cenário acadêmico nacional e consolidam o Seminário de Pesquisa e o evento anual a ele atrelado, no caso de 2011, a VII Semana de Estudos Teatrais da UNESP, como eventos que projetam a universidade muito além de suas fronteiras.

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

I - TEXTOS

O LÚDICO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA POESIA DE JACQUES PRÉVERT E MARIO QUINTANA

Adriana Rodrigues Simões (FAPESP)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Consideramos que há uma ligação profunda entre jogo e poesia. Na concepção de Johan Huizinga, o surgimento da poesia está profundamente ligado a um espírito lúdico primitivo. Com a evolução da sociedade, formas complexas da vida em grupo vão perdendo a influência do jogo, mas a poesia nunca abandona o âmbito lúdico em que nasceu. Enquanto as formas da vida contemporânea perderam o contato com o jogo, a função do poeta ainda se situa dentro desta esfera.

Nosso objetivo principal é fazer uma comparação entre a poesia de Jacques Prévert (1900 – 1977) e de Mario Quintana (1906 – 1994) à luz desse elemento lúdico que buscamos nas duas poéticas. Para tal, iniciamos a pesquisa utilizando o livro *Homo ludens* de Huizinga e, posteriormente, intentamos fazer um percurso sobre a teoria do jogo. Consideramos, inicialmente, a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant e *A educação estética do homem* de Schiller e a contribuição de ambos para o início de uma efetiva teorização sobre o jogo. Levamos em conta ainda, as considerações de Umberto Eco e Roger Caillois, no que estes podem acrescentar ao texto de Huizinga. Desse modo, embasados nestas proposições teóricas, pretendemos encontrar uma intersecção entre poesia e jogo e utilizá-la como principal elemento de comparação entre os dois poetas acima mencionados.

Até o presente momento constatamos que este elemento com o qual pretendemos relacionar as duas obras poéticas se revela de diferentes formas. Dentro da poética do francês Jacques Prévert, o lúdico se manifesta no uso de jogos com a linguagem em seus poemas. O poeta francês brinca constantemente com as palavras, inovando a língua francesa, reabilitando-a, desconstruindo enunciados para criar outros sentidos.

Desde seu livro de estréia em 1946, *Paroles*, o poeta francês utiliza-se de jogos que transgridem a ordem lógica, criando sentidos duplos e inesperados, usando gírias, anagramas, trocadilhos, jogos de palavras, bilingüismos, neologismos e explorando a polissemia dos sintagmas. Ao identificar esses procedimentos na poesia de Jacques Prévert, consideramos sua

intrínseca ligação com a poesia lúdica teorizada por Johan Huizinga (1971), e pretendemos mostrar que os jogos com as palavras utilizados pelo poeta francês o inserem naquele universo lúdico que acompanha a poesia desde que ela nasceu.

Já Mario Quintana trabalha com o lúdico em um nível mais temático, este elemento aparece na tentativa moderna do poeta de busca das origens da poesia. Em seu segundo livro, *Canções*, o lúdico aparece ligado ao universo infantil. De um modo geral, apesar de tematizarem o mundo infantil, as canções extrapolam-no ao mesclarem este mundo a temas recorrentes na obra do poeta, como a morte, o tempo e as contradições do mundo moderno. Encontramos nos temas do livro uma tentativa de Quintana de reaproximação da poesia com o seu passado primitivo.

O outro livro que utilizamos é *O aprendiz de feiticeiro*. O título da obra refere-se à famosa balada de Goethe de título homônimo. Ao realizar essa intertextualidade com o autor alemão, além da intenção metapoética, o poeta, de maneira essencialmente moderna, relaciona a poesia à magia e, conseqüentemente, a todo o passado mítico e lúdico defendido por Huizinga ao qual já nos referimos. Entretanto, podemos dizer que esta última intenção é contraditória e exemplifica a afirmação de Friedrich (1991) sobre a poesia moderna, cindida entre o dilema de intelectualizar-se, ao mesmo tempo em que se sente atraída pela magia. Esse dilema moderno é intrínseco à obra poética de Quintana, dividida entre o lirismo e a ironia, a magia e a racionalidade, a poesia e a prosa.

Até agora em nossa pesquisa, já pudemos localizar o elemento lúdico nas obras que comparamos e também pudemos perceber que a ligação de cada poeta com esse elemento se dá de maneiras distintas. Enquanto Prévert trabalha com o jogo na estrutura da língua francesa, jogando com as palavras nos níveis semântico, sintático e fonológico, Quintana sintoniza-se mais com a temática lúdica e mítica. Apesar de valerem-se deste elemento de formas diferentes, o elemento principal de ligação para a comparação que fazemos entre as duas poéticas é o lúdico.

Inicialmente, durante a nossa pesquisa anterior e para compor este projeto, utilizamos a teoria de Huizinga exposta em *Homo ludens* e um ensaio crítico de Umberto Eco sobre este livro, "Huizinga e o jogo" (1989). Neste ensaio Eco aponta o que considera os equívocos da teoria do jogo do autor suíço, dentre eles a principal objeção é o fato do historiador das idéias trabalhar com o elemento lúdico, mas não mencionar o jogo enquanto conjunto de regras.

Tomamos algumas indicações diretas do texto de Eco, e fizemos a leitura de *Crítica da faculdade* do juízo de Kant, *A educação estética do homem* de Schiller, entre outras leituras que ainda pretendemos realizar até a finalização de nossa Dissertação de Mestrado. A

partir das indicações do crítico italiano sobre o que Huizinga, segundo ele, deixou de considerar, montamos nosso arcabouço teórico para percorrer uma breve história do pensamento sobre o jogo. Tivemos uma grande ajuda dos livros *Introdução à filosofia da arte* de Benedito Nunes e *O jogo*: de Pascal a Schiller de Colas Duflo. Em seguida, considerando Schiller como o ponto culminante desse breve resumo do pensamento sobre o jogo, era ainda nosso objetivo contrapor nossa teoria inicial, contida no *Homo ludens* de Huizinga, ao legado do impulso lúdico deixado pelas cartas de Schiller. Interessa-nos muito, também, a relação que ambos os teóricos que contrapomos estabelecem entre jogo e arte, na medida em que, o cerne de nosso trabalho é encontrar um elemento lúdico na poesia de Jacques Prévert e de Mario Quintana, como fio de comparação entre eles. Percorrer alguns pensamentos acerca do lúdico em uma linha que levasse a Schiller era a primeira parte de nossa pesquisa e um dos objetivos da primeira parte de nosso trabalho, que, em um segundo momento, estabelecerá a efetiva comparação entre os poetas, utilizando esse fio condutor que intentamos montar, que é o jogo.

Consideramos ainda que o movimento surrealista também possa ajudar-nos muito a compreender o aparecimento do lúdico, principalmente na poesia de Jacques Prévert, pois este poeta, além de ter participado do movimento, foi muito influenciado durante sua produção literária por técnicas e ideias surrealistas. Constatamos, desse modo, que esse movimento possui muitas afinidades com o jogo, não só como comportamento lúdico, mas também como combinatória. Além dessa aproximação com o jogo, o surrealismo influencia de maneira diversa os dois poetas que comparamos.

Por entendermos que os jogos praticados pelos integrantes do grupo surrealista influenciaram a poética de Prévert, assim como, de certo modo, a filosofia do surrealismo influenciou Quintana, utilizaremos obras produzidas pelos integrantes deste movimento e de estudiosos que se debruçaram sobre questões acerca do surrealismo, como: *Manifestos do surrealismo* de André Breton, *Surrealismo* de Marilda de Vasconcellos Rebouças e *De Baudelaire ao surrealismo* de Marcel Raymond.

Ainda nos jogos de palavras ou regras do jogo, utilizaremos os livros *Os chistes e sua relação com o inconsciente* de Sigmund Freud, *O riso* de Henri Bérgson, *Formas simples* de André Jolles e os ensaios “Mots et jeux de mots chez Prévert” de Régis Boyer, “Le synthème dans les *Paroles* de Prévert” de Pierre Parlebas.

Como corpus do trabalho que desenvolvemos tomamos alguns poemas dos livros *Paroles* e *Choses et outres* de Prévert e *Canções* e *O aprendiz de feiticeiro* de Quintana. Para a análise dos poemas utilizaremos os livros originais de Prévert.

Como já frisamos, buscaremos também subsídios para a nossa pesquisa de mestrado em autores que tratam da questão da modernidade literária, em especial da modernidade poética, como Octavio Paz nos livros *O arco e a lira*, *Os filhos do barro* e *Os signos em rotação*, Hugo Friedrich em *Estrura lírica moderna*, Maurice-Jean Lefebve em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Michael Hamburguer em *A verdade da poesia* e Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa*. Também utilizaremos as obras sobre poesia dos brasileiros Alfredo Bosi: *O ser e o tempo da poesia* e *Leitura de poesia* e Antonio Candido *Estudo analítico do poema* e *Na sala de aula.*

Além disso, na abordagem da poesia de Prévert e Quintana, ao procurarmos as similaridades e as diferenças que as caracterizam vamos lançar mão da literatura comparada, como já o fizemos na fase inicial deste estudo. Utilizaremos, desse modo, as obras *Literatura comparada* de Sandra Nitrini, o artigo "A fundação da literatura brasileira" de Regina Zilberman e outros artigos do livro *Literatura comparada* organizado por Eduardo de Faria Coutinho e Tania Franco Carvalhal.

Bibliografia

ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. **Jacques Prévert e a poética do movimento**. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Da Folio à Bibliofolie: o mundo dos livros em poemas de Jacques Prévert. **Lettres françaises**, Araraquara, n.6, p.111-123 , 2005.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. Jacques Prévert: a festa das palavras. **Lettres françaises**, Araraquara, n. 1, p. 79-87,1995.

_____. **Jacques Prévert**: uma leitura (sur)realista de Paroles e Histoire. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

AQUINO, Tomas de. **Suma teológica**. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 2003.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mario da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana**: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, EDIPUCRS, 1996.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo. Cosac & Naify, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Caminhos de Mario Quintana**: a formação do poeta. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BOSI, Alfredo. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BOYER, Régis. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco: essai d'étude méthodique. **Studia Neophilologica**, cidade, n. 2, p. 317-358, 1968.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.

_____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 1992

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.65-88.

CUNHA, Fausto. Assassinemos o poeta. In: _____. **A luta literária.** Rio de Janeiro: Lidador, 1964. p. 40-44.

DEWEY, John. **Experiência e natureza**. Tradução de Murilo Otávio Rodrigues, Anísio S. Teixeira e Leonidas Contijo de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DUFLO, Colas. **O jogo**: de Pascal a Schiller. Tradução de Francisco Settineri e Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artmed, 1999.

ECO, Umberto. Huizinga e o jogo. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 269-285.

FACHINELLI, Nelson. **Mario Quintana**: vida e obra. Porto Alegre: Bels, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e tradução de poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1991.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **O tabuleiro antigo**. São Paulo: Edusp, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **O aprendiz de feiticeiro**. Tradução de Mônica Rodrigues da Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

HAMBURGUER. Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

_____. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clélia Aparecido Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Réflexions sur l'éducation**. Tradução, introdução e notas de Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1966.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm Von. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. Tradução de Luiz João Baraúna e Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MORETTO, Fulvia. Quintana e suas canções. **Circulo de Pesquisas Literárias (CIPEL)**, Porto Alegre, n.3, p.35-40, 2006.

NADEAU, Maurice. **Histoire du surréalisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

NITRINI, Sandra**. Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2010.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: _____. **O perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

PARLEBAS, Pierre. Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. **Poétique**, Paris, n. 28, p. 496-510, 1976.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRÉVERT, Jacques. **Poemas**. Tradução e seleção de poemas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Paroles**. Paris: Gallimard, 1949.

_____. **La pluie et le beau temps**. Paris: Gallimard, 1949.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa. Organização Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia L. M. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

RIGOLOT, François. Le poétique et l'analogique. **Poétique**, Paris, n. 35, p. 257-268, 1978.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2005.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

WITTGEINTEIN, Ludwig**. Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. **A Memória Lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. Mario Quintana e o Brasil dos poetas modernos. **Ciências e Letras**, Porto Alegre, n. 39, p. 11-23, 2006.

_____. A fundação da literatura brasileira. **Revista brasileira de literatura comparada**, São Paulo, n. 2, p. 59-67, 1994.

JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A IRONIA NA CONSTRUÇÃO DO *GAUCHE*

Aline Taís Cara Pinezi
Silvana Vieira da Silva
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Jules Laforgue foi um importante decadentista/simbolista cuja obra perpassa estes dois movimentos literários; seguiu, segundo denominação de Wilson (1967), a corrente "coloquial-irônica" do simbolismo, fazendo uso, portanto, de recursos como ironia, crítica, paródia, humor e dissonância.

Laforgue nasceu no Uruguai, em Montevidéu, no ano de 1960, em 16 de agosto, segundo os registros de batismo, e em 20 de agosto, segundo documentos militares. Filho de Charles e Pauline Laforgue, aos seis anos de idade mudou-se com a família para Tarbes, na França. Teve uma vida marcada pelo tédio, o *ennui*, começando pela longa viagem de navio, de 65 dias, para chegar à França. Esta passagem é somada à sua timidez, aos problemas de família e à morte da mãe, quando o poeta ainda era bastante jovem.

Em 1867, a família do jovem retorna ao Uruguai, ficando em Tarbes apenas Jules Laforgue e seu irmão, Émile. Ambos começam a frequentar o Liceu de Tarbes. A família do poeta retornaria para a cidade francesa somente em 1877, ano da morte da mãe, Pauline. O poeta publica, no mesmo ano, seus primeiros poemas *L´Enfer et La Guêpe*; conhece também Gustave Khan, o qual seria uma figura importante em sua trejetória.

Em 1880, conhece Paul Bourget e inicia seu livro *Le Sanglot de la Terre.* No ano seguinte, trabalha na novela *Stéphane Vassiliew.* Por meio de Charles Ephrussi, é nomeado leitor da imperatriz Augusta da Alemanha, instalando-se, então, em Berlim. Esta época é importante para os escritos de Laforgue, pois o poeta entra em contato, mais profundamente, com as artes, além de conhecer vários artistas.

No ano de 1882, é iniciada a composição de *Les Complaintes;* em 1884, é a vez de suas *Moralités Légendaires,* obra escrita em prosa. Em 1885, é publicado o livro de poemas *L´Imitation de Notre-Dame la Lune* e, em 1886, o escritor começa o trabalho com os poemas

de *Fleurs de Bonne Volonté.* Neste ano, o poeta apaixona-se pela professora de inglês Leah Lee, com a qual se casa em 31 de dezembro, após renunciar ao cargo de leitor da imperatriz.

No ano seguinte, o casal muda-se para Paris, mas Laforgue, acometido pela tuberculose, falece em 27 de agosto. Alguns meses depois, falece também sua esposa.

Esse turbilhão de fatos impulsiona a poética do escritor francês. Compreendemos quando Favre (1986) observa que Laforgue surpreende seus leitores a todo instante com algumas combinações inesperadas: é a dissonância, o encontro de tons distintos sendo utilizado como recurso que visa surpreender e que produz um efeito desagradável e incômodo. Soma-se a isso a criação significativa de novas palavras, todas repletas de significado e provocando dissonância. Moretto (1994) confirma isto ao lembrar que Laforgue possui uma sintaxe desconjuntada, utilizando gírias e neologismos em meio ao humor e à ironia.

Jules Laforgue foi um importante escritor da modernidade literária, apesar de um tanto eclipsado por seus contemporâneos tão renomados: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine. Utilizou a paródia, a alegoria, o pastiche e a caricatura com o propósito de imbuir efeito às suas criações, apresentando um ideal poético que perpassa o discurso clownesco, minucioso e excêntrico. Não visava dar um sentido mais puro às palavras; ao contrário, pretendia colocar em confronto as torres de marfim e o mundo *fin-de-siècle*, porque se preocupava com o cotidiano e o tematizava.

A crítica voltou seus olhos novamente para o escritor em meados do século XX, reconhecendo a relevância de seu trabalho, visto que o poeta foi um visionário, esteve à frente de seu tempo, tornando-se ponto de partida para grande parte da poesia subsequente, a qual se serviu das características inovadoras e dos recursos surpreendentes que ele utilizava.

De fato, seus procedimentos poéticos podem ser encontrados em vários poetas que o seguiram, inclusive brasileiros, dentre os quais estão os nossos modernistas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Aproximam-se também dos mecanismos empregados por Laforgue os poemas de dois simbolistas brasileiros: Pedro Kilkerry (1885-1917) e Marcelo Gama (1878-1915). Laforgue exerceu influência sobre grandes autores como Cummings, Willianns, Crane, Dylan Thomas, além de Eliot e Pound. Este (1976, p.120) apontou toda a importância que deve ser creditada a Laforgue "talvez [...] o mais sofisticado dos poetas franceses". Mário Faustino (1977) diz ainda que o poeta é um jovem de gênio preparando o mundo para o que virá; é, portanto, um poeta do século XX, mais do que do XIX, um visionário figurando entre os poetas maiores.

Pretende-se, neste trabalho, suscitar comparações entre a poética deste escritor à de um poeta brasileiro que, reconhecidamente, foi leitor e seguidor de algumas técnicas de Jules Laforgue. Dentre os que se conhece com este perfil, optou-se, então, por Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987).

A ironia é uma das constantes que marcam a obra de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade. Ironia é pressuposição, na medida em que sugere uma interpretação; ocupa a posição intermediária entre o sério e o ato de desmascarar; um contraste transparente entre a mensagem literal e a mensagem verdadeira. Traz consigo a franqueza, a zombaria, a sátira, a crítica e, na paródia, o escritor pode também utilizá-la como recurso. Mas, uma das dificuldades para compreendê-la é que, às vezes, ela figura nas entrelinhas do texto, sendo clara somente a quem a empregou. Segundo Duarte (2006), o autor não se coloca explicitamente em sua obra, ele adota a postura de um demiurgo e, apesar de todas as técnicas existentes, cada um tem sua própria maneira de fazer ironia. Por isso, juntamente com os traços da oralidade, ela torna a poesia ainda mais complexa, colocando obstáculos à sua compreensão.

O poeta Jules Laforgue deixou, após sua morte, um considerável número de poemas construídos com muito *spleen*, marcas de oralidade, de ironia e de humor. Dentre as temáticas utilizadas pelo escritor estão os domingos, os lamentos, as pequenas misérias, as litanias, a lua e, ligado a esta última, o Pierrô.

Ele é um personagem tradicional da *Commedia dell´Arte*, forma de teatro popular improvisado surgido na Itália, no século XV, e desenvolvido na França, no século XVI. Este se opõe ao teatro erudito e cria uma nova linguagem teatral; as peças, apresentadas em praças e ruas, trazem ao público o riso, a comicidade, a ridicularização e diálogos repletos de ironia e humor, fato que vem ao encontro da poética de Laforgue. O Pierrô é uma variação francesa do Pedrolino italiano; sua caracterização é semelhante à de um palhaço, porém triste, pálido, normalmente com uma lágrima desenhada no rosto; usa roupas largas, ora brancas, ora dividindo espaço com o preto. É um ser ingênuo, bobo, facilmente enganado, distante da realidade, representado às vezes como um lunático. Apaixonado pela Colombina, tem o coração partido por ter sido trocado pelo Arlequim.

A figura do Pierrô aparece em diversos poemas de Laforgue, sobretudo no livro *L´Imitation de Notre-Dame la Lune*, sugerindo uma ligação entre o personagem e a lua. Com efeito, após a leitura atenta destes versos, encontra-se um Pierrô lunar, não simplesmente por referir-se à lua, mas por, com seu riso tristonho de Gioconda, zombar daqueles que cultuam o astro estéril.

Segundo Rezende (1997, p.29), o Pierrô liga-se a embates envolvendo amor e mágoa, produzindo monólogos interiores que levam o sujeito narrativo às próprias lembranças, um relato compulsivo do choque entre idealidade e realidade. E continua:

> Laforgue persegue então uma "dicção coloquial", um longo soluço expressivo da miséria anímica do narrador. Para tanto, recorre a um metro flexível e um léxico pouco marcado pela "elevação poética". [...] Laforgue vai ousar mais no grau de liberdade prosódica, mesmo porque seu narrador magoado precisa exprimir estados d'alma passavelmente mais complexos do que os de um bichinho de fábula. A mesma busca de uma dicção íntima, "em tom menor", reduz o número de palavras raras e referências mítico-simbólicas à devida proporção, sem eliminá-las (nem seria uma preocupação do poeta; além do lado dândico de seu pierrô enluarado, para o público da época suas alusões esparsas eram perfeitamente acessíveis; trata-se de, por assim dizer, de elementos de cultura popular e/ou folhetinesca).

Nos vários poemas elaborados a partir desta temática, o personagem é descrito como se estivesse embriagado, sob efeito de ópio, ou com ar de portador de hidrocefalia */Un air d'hydrocéfale asperge/*, doença caracterizada pelo acúmulo de líquido na região cerebral, deixando o semblante da pessoa abobalhado, ou seja, com a aparência de estar longe da realidade, o que pode ser comprovado no primeiro poema da sequência que trata do Pierrô. Este aparece como um ser amargurado, pessimista e enganável, o que sugere a interferência das filosofias de Schopenhauer e Hartmann, niilistas.

Pierrots

I

C'est, sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.

Les yeux sont noyés de l'opium
De l'indulgence universelle,
La bouche clownesque ensorcèle
Comme un singulier géranium.

Bouche qui va du trou sans bonde
Glacialement désopilé,
Au transcendantal en-allé
Du souris vain de la Joconde.

Campant leur cône enfariné
Sur le noir serre-tête en soie,
Ils font rire leur patte d'oie
Et froncent en trèfle leur nez.

Ils ont comme chaton de bague
Le scarabée égyptien,
À leur boutonnière fait bien
Le pissenlit des terrains vagues.

Ils vont, se sustentant d'azur!
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d'œufs durs.

Ils sont de la secte du Blême,
Ils n'ont rien à voir avec Dieu,
Et sifflent: « tout est pour le mieux
«Dans la meilleur' des mi-carême ! »

(*L´Imitation de Notre-Dame la Lune***,** 1979)

Observa-se, no início do poema, a visão de um Pierrô abobalhado, com o pescoço saindo da roupa típica, o rosto branco e a expressão aérea, como descrito no primeiro quarteto:

C'est, sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.
[…]

Em seguida, a descrição continua, mas fazendo alusão ao ópio, planta utilizada como narcótico que, após a euforia inicial, provoca sono onírico, revelado, então, pelos olhos do personagem que não mudam de expressão, da mesma forma que sua boca sem profundidade:

[...]
Les yeux sont noyés de l'opium
De l'indulgence universelle,
[…]
Du souris vain de la Joconde.
[…]

O poema é constituído de sete quartetos, todos com oito sílabas poéticas em cada verso, com rimas interpoladas, várias ricas, divididas entre masculinas e femininas, divisão comum nos poemas do escritor francês. A métrica trabalhada reforça a crítica, ironizando a preocupação estética e marcando um ritmo de monotonia que se encaixa à temática do "Pierrô-lunático".

O eu-lírico enxerga os seguidores da lua como lunáticos e distraídos, semelhantes à figura deste Pierrô. Este possui ainda um sorriso estéril, comparado ao da Monalisa, de Leonardo da Vinci, característica que o liga à temática lunar devido à esterilidade dessa expressão. Assim como a lua descrita em *L´Imitation de Notre-Dame la Lune*, o sorriso do Pierrô também é estéril, *souris vain*, completando a ironia trabalhada ao longo das páginas do livro. Além disso, o fato de não se conseguir interpretar o significado do sorriso, confere-lhe ambiguidade: pode ser favorável ao culto à lua ou irônico; pode exaltar a pintura de Leonardo da Vinci, elogiando o enigma que permanece mesmo com o passar dos séculos, ou desmitificá-la através da esterilidade do semblante do Pierrô lunar, condenando o culto ao que se considerava belo, ao antigo transformado em mito.

O poema descreve o Pierrô abobalhado como um ser sem expressão facial, possuidor de doentia palidez, *Blême.* A ironia é expressa pela comicidade das marcas faciais como o nariz em forma de trevo /*Et froncent en trèfle leur nez/* e os pés-de-galinhas, *patte d´oie*. Como explicar estas rugas em um rosto estático?

Há também ironia e humor no momento em que é revelado que o personagem vive do *azur*, ou seja, vive nas nuvens, com um pouco de legumes ou arroz às vezes, situação comparada à quaresma cristã, na qual existe a prática do jejum e da oração. Um confronto com os ideais literários e também cristãos, com o viver de postulados. A surpresa da junção de termo poético (*azur*) e prosaicos (legumes e arroz) produz dissonância.

Em se tratando do termo *azur*, Balakian (2000, p. 65) tece considerações a seu respeito, ligando-o aos simbolistas e, sobretudo, a Mallarmé; possivelmente, mais um sinal de ironia ao movimento por parte de Jules Laforgue. *Azur* traduz o infinito, a imensidão, misturando o azul ao céu, sendo empregado, portanto, com sentido poético nas obras dos grandes simbolistas da corrente "sério-estética". Contudo, o poeta "coloquial-irônico" faz uso deste termo em meio ao cômico e ao prosaísmo, criticando o movimento simbolista e o academismo poético levado ao extremo por grande parte dos autores ligados a este movimento.

> *Azur*, uma palavra intraduzível em inglês que combina os significados de "azul" e "céu" e sua impenetrabilidade misteriosa, se tornará uma das convenções literárias do simbolismo; quando o poeta latino-americano Rubén Darío intitula seu importante primeiro volume de versos *Azul*, a palavra espanhola adquire o significado metafísico que Mallarmé dera a sua equivalente francesa. Depois disso, a palavra se torna parte do código simbolista, e tão linguisticamente universal quão conceptualmente complexa.

Com relação a Carlos Drummond de Andrade, ele é, reconhecidamente, um dos grandes nomes da literatura brasileira, apresentado uma poética perpassada por peculiaridades e inovações vocabulares, métricas e estéticas. É considerado um dos maiores nomes da literatura em língua portuguesa de todos os tempos, transcendendo os méritos da escritura, segundo Antonieta Cunha (2006, p. 3):

> Mas não se trata apenas de um extraordinário escritor: trata-se de uma testemunha privilegiada dos acontecimentos do século XX, homem que viveu intensamente seu tempo e durante toda a vida "tomou partido", não foi um simples observador dos fatos, embora ele, no fim da vida, tenha intitulado a parte publicada de seu diário de *O observador no escritório.*

Integrante de uma família bem numerosa, desde bem pequeno mostrava-se diferente dos irmãos. Foi cedo, também, que apresentou interesse pelas letras e pela escrita, descobrindo-se poeta. O movimento que perpassa sua obra é o Modernismo, embora sutil nos primeiros livros.

Um dos recursos presentes em seus poemas é a ironia, muito parecida no tom com a utilizada por Laforgue. Ambos os autores buscaram, ainda, revolucionar a linguagem, limpá-la por meio do uso do sentido etimológico, da conotação, das combinações inesperadas, entre outros procedimentos. Laforgue atinge o mais alto grau na revolução de seu vocabulário, peculiaridade esta que pode ser observada e analisada também nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, atestando a proximidade dos mecanismos de escrita utilizados e das ferramentas discursivas como formadoras de estilo.

O intuito principal dessa comparação é justificar a construção da ironia "fina" presente em Drummond, mostrando como ele se serviu dos escritos de Laforgue para construí-la, além de utilizar particularmente esses recursos para dar gênese à noção do poeta *gauche,* "torto", "canhestro", em face de si e do mundo, que não consegue se encaixar em um contexto social, lembrando os simbolistas das torres de marfim, tão criticados por Jules Laforgue.

O *gauche* possui um "eu" insatisfeito com o mundo conflituoso, buscando, desejando encontrar um sentido para sua vida, a exemplo do poema a seguir:

> ***Poema de sete faces***
> Quando nasci, um anjo torto
> desses que vivem na sombra
> disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
> As casas espiam os homens
> que correm atrás de mulheres.

A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.
O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do -bigode,
Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(Alguma poesia, 1930)

Este poema de Drummond está em *Alguma poesia*, obra perpassada pelo humor e pela ironia do poeta, além da presença do registro de um cotidiano banal, das construções cubistas, que registram ao mesmo tempo vários ângulos da realidade, e da linguagem coloquial.

O "Poema de sete faces" tem versos livres e estrofes que aparentemente não possuem ligação lógica entre si, contendo fragmentos que constituem uma composição dissonante, não harmônica, fato que o aproxima da poética de Laforgue.

Em cada uma das estrofes do poema, o "eu – *gauche*" aparece registrando aspectos da realidade, a qual é desordenada e multifacetada, em consonância com e eu poético torto e canhestro. Esta composição assemelha-se a uma pintura cubista, na qual os elementos são dispostos de forma desarranjada, incompreensível em seu conjunto.

Além disso, é possível enxergar um cotidiano repleto de tédio, como ocorre em Laforgue, menção à infância, aos desejos humanos, inclusive eróticos, às dúvidas e aos questionamentos existenciais e a uma constante insatisfação. O eu, diante de um relato seco da realidade, questiona Deus pelo abandono que sente, remetendo à conhecida passagem bíblica da morte de Cristo. Drummond apresenta em seu poema uma visão masculina extremamente pessimista e desesperançada diante do mundo, permeada de desilusão e de

melancolia, como acontece nos poemas de Laforgue, exemplificados aqui pela figura do Pierrô.

Em se tratando de Jules Laforgue, é possível, através de seus poemas, enxergar o universo decadente do período em que escrevia; o mundo industrial instalando-se e instigando as críticas do poeta. Estas recaem não apenas sobre o ritmo acelerado das cidades, mas também sobre aqueles que decidem isolar-se da sociedade, sentindo-se alheios ao mundo, refugiando-se em torres de marfim.

Laforgue, diferentemente de outros poetas, desaprova esse isolamento, critica os que se prendem a convenções poéticas e, como solução, inova, modifica os moldes vigentes inventando uma nova linguagem e, consequentemente, uma nova poesia, utilizando sua bagagem intelectual para fazer crítica. Sendo assim, precisa de um leitor que desenvolva um atento trabalho de investigação e de reflexão.

O mesmo ocorre em Drummond: seus poemas revelam a agitação do mundo moderno e o individualismo decorrente; propõe a liberdade das palavras, a liberdade do idioma cativo das convenções poéticas usuais, criando uma modelação poética à margem de normas e de regras de escrita. Apropria-se do verso livre, flexibiliza o ritmo e mostra que não é necessário um metro fixo para se escrever bons poemas. Por conseguinte, Drummond, assim como o poeta francês, figura outra face moderna: mais objetiva e mais concreta do que lírica.

Referências

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BONVICINO, R. (Org. e Trad.). **Jules Laforgue**: litanias da lua. São Paulo: Iluminuras, 1989.

CUNHA, A. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Moderna, 2006.

DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FAUSTINO, M. **Poesia experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAVRE, Y. A. Laforgue et l'art de la dissonance. In: DECAUDIN, M. (Org.). **L'esprit nouveau dans tous ses états**. Paris: Minard, 1986.

LAFORGUE, J. **L'imitation de Notre-Dame la lune – Des Fleurs de bonne volonté**. Paris: Gallimard, 1979.

MORETTO, F. M. L. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

_____. **Letras francesas**: estudos da literatura. São Paulo: Edunesp, 1994.

POUND, E. Ironia, Laforgue e um Pouco de Sátira. In: _____. **A Arte da Poesia.** São Paulo: Cultrix, 1976.

REZENDE, L. C. B. **Últimos poemas do pierrô lunar**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WILSON, E. O Simbolismo. In: _____. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

IRIS MURDOCH E SIMONE DE BEAUVOIR: UMA LEITURA FEMINISTA DE *A FAIRLY HONOURABLE DEFEAT* E *LA FEMME ROMPUE*

Ana Paula Dias Ianuskiewtz (FAPESP)
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A ideia que originou o presente projeto de pesquisa surgiu durante o curso de Mestrado, quando tivemos como objetivo de pesquisa apontar o entrelaçamento que a escritora e filósofa irlandesa, Iris Murdoch (1919-1999), faz entre sua filosofia da moral e a arte literária. Com a finalidade de expor essa relação, analisamos no romance *The Bell* (1958), escrito pela autora, questões filosóficas que a mesma aborda por meio das artimanhas e sutilezas que os recursos da expressão literária lhe permitem realizar e que a filosofia, com toda a busca pela clareza e coerência, a privaria de fazê-lo.

Murdoch destacou-se como uma das escritoras mais prolíficas de seu tempo, publicando ao longo de sua carreira literária, vinte e seis romances, cinco peças teatrais, quatro livros sobre filosofia, um volume de poesia e vários ensaios sobre Filosofia e Estética. Sua produção literária iniciou-se no período do pós-guerra, em 1953, com a publicação de *Sartre Romantic Rationalist* e em suas obras ficcionais, o estilo realista faz-se presente por meio da verossimilhança, da objetividade, pela impessoalidade do narrador e pela caracterização psicológica das personagens que têm seus retratos compostos por meio da exposição de seus pensamentos, hábitos e contradições. Em *The Bell*, Murdoch elucida temas considerados polêmicos no contexto dos anos cinquenta, principalmente ao apresentar um dos protagonistas do romance como um homossexual, em uma época em que o homossexualismo

era considerado um crime na Grã-Bretanha. Além disso, esse romance traz à tona o questionamento de alguns valores da sociedade vigentes nessa época: o papel da mulher em uma sociedade patriarcal e as influências das instituições de poder, como a igreja, na conduta humana. Sendo assim, foi a caracterização de uma das personagens do romance, Dora Greenfield, uma mulher que não se enquadra nos modelos de feminilidade predominantes na sociedade do pós-guerra, por rejeitar as convenções matrimoniais e os ideais da maternidade, que nos incitou a aprofundar o estudo referente à análise das personagens femininas nas narrativas de Murdoch.

Murdoch mencionou várias vezes sua admiração por Simone de Beauvoir (1908-1986), principalmente após a publicação do livro *Le Deuxième Sexe* (1949), no qual a escritora francesa afirma que a construção da feminilidade é o resultado das forças sociais que conspiram a favor da dependência das mulheres em relação aos homens e aos ideais de reformas sócio-políticas da sociedade do pós-guerra. Iris Murdoch e Simone de Beauvoir foram contemporâneas, ampliaram suas produções literárias e ensaístas a partir do término da Segunda Guerra, quando as sociedades inglesas e francesas experimentavam várias mudanças de cunho social e político, e ambas testemunharam e retrataram em suas obras, as várias mudanças e dilemas que as mulheres experimentaram desde os anos quarenta até a década de setenta, com o auge do movimento feminista. Sendo assim, nossa intenção para o Doutorado volta-se agora para o estudo de duas obras ficcionais, *A Fairly Honourable Defeat* (1970) de Iris Murdoch e *La Femme Rompue* (1967) de Simone de Beauvoir, para que possamos elucidar e comparar a maneira pela qual as duas escritoras abordam o tema do sociofeminismo nesses dois romances.

O feminismo caracteriza-se pela diversidade de suas reflexões e teorias, abordando o estudo da reconstrução da tradição literária feminina, a especificidade da escrita feminina, o debate sobre o determinismo biológico e a construção social do gênero, a subversão da linguagem patriarcal entre outros temas. K. K. Ruthven em *Feminist Literary Studies: An Introduction* (1990) identificou vários tipos distintos de críticas literárias feministas: a sóciofeministas, cujo interesse em relação aos papéis assumidos pelas mulheres na sociedade deu origem aos estudos das maneiras pelas quais as mulheres são representadas em textos literários; as semiofeministas, cujo ponto de partida é a semiótica e que estudam as práticas significativas por meio das quais as mulheres são codificadas e classificadas como mulheres para lhes serem atribuídas seus papéis sociais; as psicofeministas, que buscam em Freud e Lacan uma teoria da sexualidade feminina e que examinam nos textos literários articulações inconscientes do desejo feminino; as feministas marxistas que vinculam ao estudo do

feminismo o papel das mulheres nas classes trabalhadoras e também, as feministas negras que citavam a dupla opressão e rejeição que a mulher negra sofre devido ao seu gênero e sua cor. Em sua primeira fase, a crítica feminista atacou o sexismo masculino; em sua segunda fase ele investigou a escrita feminina e em sua terceira fase concentrou-se na teoria literária, crítica, psicossocial e cultural.

O presente trabalho propõe primeiramente, uma comparação entre a caracterização das personagens femininas em duas obras ficcionais que foram publicadas relativamente no mesmo período, ou seja, final da década de sessenta e início da década de setenta: *La Femme Rompue* (1967) da escritora Simone de Beauvoir e *A Fairly Honourable Defeat* (1970) de Iris Murdoch. Posteriormente, pretendemos desenvolver um estudo da condição feminina na sociedade britânica e francesa desde o fim da Segunda Guerra até o início da década de setenta, período que abrange grande parte da produção literária das duas autoras e que presenciou as principais mudanças que colaboraram para a emancipação feminina. Finalmente, realizaremos uma leitura crítica de uma das obras mais importantes de Simone de Beauvoir para o movimento feminista, *Le Deuxième Sexe*, que acreditamos ser fundamental para nortear a análise dos aspectos sociofeministas de *La Femme Rompue* e *A Fairly Honourable Defeat*. Temos como hipótese desse estudo que tanto *A Fairly Honourable Defeat* como *La Femme Rompue*, embora tenham sido publicadas por duas escritoras de culturas diferentes, mantém os mesmos aspectos sóciofeministas.

La Femme Rompue é constituída por três novelas que abordam o tema da vulnerabilidade das mulheres no que diz respeito ao envelhecimento, à solidão e à perda do ser amado, retratando a condição das mulheres em uma sociedade ainda dominada pelos homens. As personagens femininas dessa obra literária de Simone de Beauvoir são mulheres que não são apenas vítimas do fracasso de suas relações amorosas, mas coniventes com uma situação que elas próprias se permitiram vivenciar, ou seja, elas são totalmente submissas à figura do homem, do ser amado, deixando de conquistar cada qual sua independência emocional e financeira. Simone de Beauvoir (1979), ao se referir a essa obra em uma ocasião, disse: « *La Femme Rompue » est la victime stupéfaite de la vie qu'elle s'est choisie: une dépendance conjugale qui la laisse dépouillé de tout et de son être même quand l'amour lui est refusé...*[1] De acordo com Simone de Beauvoir, o primeiro passo para a liberação feminina é a tomada de consciência do processo de dominação e da possibilidade de transformá-lo, por

[1] *La Femme Rompue* é a vítima estupefata da vida que ela escolheu para si. Uma dependência conjugal que a deixa despojada de tudo, até mesmo de seu ser, quando o amor lhe é recusado. Francis, C; Contier, F. *Les écrits de Simone de Beauvoir*. Paris: Gallimard, 1979.

meio de um ato de liberdade. Sendo assim, o feminismo de Simone de Beauvoir é um feminismo existencialista, pois parte da consciência da dominação histórica e social efetiva apontando para a liberdade essencial do indivíduo, que pode, por um ato de vontade e coragem, libertar-se dos grilhões da dominação machista.

As personagens femininas de *A Fairly Honourable Defeat* são basicamente Morgan Browne e sua irmã Hilda Foster. Morgan Browne, a protagonista do romance, goza de um poder e autonomia maior que as personagens de *La Femme Rompue* e de outros romances de Murdoch, pois ela possui uma profissão e ousa deixar o marido para seguir seu amante, Julius King, em uma viagem de dois anos aos Estados Unidos. Ao retornar dessa viagem, Morgan Browne comunica ao seu marido, Tallis Browne, suas intenções: *I'm not going into any more cages. We ought never to have got married* [2]*... Marriage is so old-fashioned and exclusive*[3]. Assim, Morgan constrói seu gênero por meio das várias escolhas que faz, especialmente em sua carreira e por meio de suas visões sobre o casamento. Hilda Foster, a irmã de Morgan representa a mulher que se realiza com os afazeres domésticos, com os mimos ao filho e ao marido e com o cultivo das rosas do jardim de sua casa, até o momento em que Julius King tenta separá-la de seu companheiro. A partir daí, tal como as personagens de *La Femme Rompue*, seu mundo se desmorona e ela perde totalmente o comando de sua vida ao se encontrar sozinha.

Sabemos que apesar das conquistas políticas e sociais que as mulheres alcançaram em várias partes do mundo ao longo das últimas décadas, em muitos lugares a mulher ainda é vitima do preconceito daqueles que se julgam superiores a ela e que muitas medidas ainda se fazem necessárias para garantir o respeito a sua individualidade. Talvez as mulheres não tenham se libertado, na acepção ampla sustentada por Simone de Beauvoir e Iris Murdoch e continuam entregues a níveis variados de sujeição. Sendo assim, por meio desses dois romances, *La Femme Rompue* e *A Fairly Honourable Defeat*, acreditamos que muitos leitores da atualidade poderão constatar a intemporalidade dessas obras cujos temas se fazem relevantes no contexto atual da maioria das sociedades.

Referências

BEAUVOIR, S. **Le deuxième sexe I et II**. Paris: Gallimard, 1979.

[2] "Não vou entrar em mais nenhuma gaiola. Nós não deveríamos nunca ter nos casado." (MURDOCH, 2001, p.111).
[3] "O casamento é tão ultrapassado e exclusivo." (MURDOCH, 2001. p.194).

_____. **La femme rompue**. Paris: Gallimard, 1967.

MURDOCH, I. **A fairly honourable defeat**. New York: Penguin, 2001.

_____. **Sartre, romantic rationalist**. Cambridge: Bowes & Bowes, 1953; New Haven: Yale University Press, 1953.

_____. **The bell**. Londres: Penguin, 1999.

K. K. RUTHVEN. **Feminist literary studies**: an introduction. New York: Cambridge University Press, 1990.

MANTOS DE PALAVRAS: OS PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS E OS JOGOS METAFÓRICOS EM *A MANTA DO SOLDADO,* DE LÍDIA JORGE E EM *A ÁRVORE DAS PALAVRAS*, DE TEOLINDA GERSÃO

Audrey Castañón de Mattos
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Nos anos finais da graduação em Letras dirigi meus estudos para as relações entre história e ficção, tendo como objeto a literatura portuguesa contemporânea. Nesse intuito, apresentei, em meados de 2010, relatório final de pesquisa ao CNPq em que analisei essas relações no romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires. A pesquisa levou a que se evidenciassem, no romance, procedimentos de ficcionalização do factual os quais propõem ao leitor o repensar sobre o modo como o próprio real é erigido. A tematização do fazer literário mostrou-se igualmente evidente por meio, principalmente, de procedimentos metaficcionais, sendo ao leitor oferecida, algumas vezes, a oportunidade de construir partes da narrativa e outras tantas vezes, a de assistir aos procedimentos criativos, escancarados diante de seus olhos.

A discussão sobre o ser português e a problematização do real levadas a cabo por meio de tais procedimentos ficcionais colocam algumas questões estéticas no cerne da discussão sobre a relação da literatura com o mundo.

Nesse sentido, na fase de prosseguimento de meus estudos, em nível de Mestrado, considerando importante o aprofundamento dessa pesquisa, apresentei projeto de pesquisa visando à análise da formação do tecido discursivo em dois romances, *A manta do soldado*

(1998) e *A árvore das palavras* (1997), de duas autoras portuguesas contemporâneas, Lídia Jorge e Teolinda Gersão, respectivamente, nos quais a estrutura narrativa a serviço do tema evidencia o próprio fazer literário, que deixa de ser unicamente ferramenta para tornar-se, também ele, tema. São narrativas que refletem sobre si mesmas. Nos dois romances o processo de criação é continuamente exposto, propondo a reflexão sobre o mundo e a linguagem como mediadora dos universos real e ficcional.

Focada, inicialmente, nos jogos metafóricos em torno da estrutura social da época retratada – Portugal pré Revolução dos Cravos e Moçambique antes das lutas pela independência – a pesquisa passa a centrar-se, neste estágio, na análise dos elementos que compõem o que aqui chamamos de tecido discursivo, no intuito de estabelecer como o processo de formação desse tecido se relaciona com as questões suscitadas pelo enredo.

Assim, no que concerne ao romance *A manta do soldado*, a análise centralizará a personagem-narradora, inominada, que se refere a si própria em terceira pessoa, evidenciando o processo de crise e busca identitária por que passa no decorrer do enredo. Por esse viés, o estudo dos jogos metafóricos estará subjacente à análise como um todo, visto que a própria postura da narradora frente aos acontecimentos, bem como o modo como erige sua trajetória por meio da reconstrução da trajetória do pai, podem ser avaliados como representações de uma temática que extrapola o enredo, temática que, a priori, identificamos como sendo de caráter social.

Em relação a *A árvore das palavras*, também a análise terá como cerne o papel desempenhado pelas personagens Zita e Amélia, que se revezam na posição de narradoras. Isto porque, nos dois romances, a multiplicidade discursiva é contrabalançada por julgamentos pessoais que determinam a forma como o discurso é alinhavado.

Tendo cursado, no primeiro semestre, as disciplinas “Mito e Poesia” e “Mulher e literatura” e identificando nos dois romances elementos relacionados aos assuntos estudados nessas disciplinas, julgamos procedente incluir a análise de tais elementos no sentido de sua concorrência para a formação do tecido discursivo.

Neste sentido, faremos um estudo mais detalhado das vozes femininas nos romances, procurando captar como seus olhares sobre o mundo encaminham as narrativas. Ambas as obras que constituem o *corpus* da pesquisa são bastante pródigas no que se refere a esse encaminhamento da análise. Além de as duas narrativas serem orientadas pelo ponto de vista feminino, tem-se a construção das trajetórias e, por conseguinte, das identidades, das personagens mulheres, circundadas, em ambos os casos, por um contexto em que predominam a ótica e os valores masculinos.

Como nossa ideia preliminar – a ser confirmada durante o encaminhamento da pesquisa – é o de que a construção da trajetória das personagens constrói, ao mesmo tempo, o discurso dos romances – a linguagem, nesse caso, é mais que ferramenta, mas é igualmente tematizada no interior dos enredos, – consideramos procedente analisar tais trajetórias do ponto de vista da trajetória do herói mítico: partida, aventuras, provações e retorno. Inicialmente, pensando com Barthes (1975) e com Cassirer (2009), para quem mito *é* linguagem, o problema que propomos averiguar é como se dá o desenvolvimento da escritura dos dois romances, tendo em vista a estrutura circular do mito.

Já identificamos elementos que nos permitem afirmar que a escrita dos dois romances volta-se para si mesma por meio de procedimentos metanarrativos. Com a análise do percurso do herói mítico intentamos verificar como se resolve a circularidade considerando a narrativa como um todo.

No trabalho de comparação entre os dois romances identificamos que os percursos reconstituídos são de personagens masculinos a quem não é dada voz no interior da narrativa; entretanto, é em torno deles que se erigem a vida e os percursos dos demais personagens. Em ambos os romances a reconstituição é feita por meio de reminiscências a cujas imagens o leitor tem acesso, porque já filtradas pela consciência das narradoras. Em *A manta do soldado* a transmissão oral dos fatos que são alinhavados para se reconstituir a trajetória de Walter, bem como, de forma mais sutil, em *A árvore das palavras* no que se refere a Laureano, também são índices de recuperação de características do mito.

Em suma, nossa proposta é a de seguir as pegadas das narradoras dos dois romances, as quais, por meio do alinhavar de fatos, cartas, memórias e de sua própria observação, revisitam o percurso dos heróis, procurando entender como tais percursos refletem no delas próprias. Do lugar privilegiado em que nos colocamos, faremos trajeto semelhante, mas no intuito de desvendar a formação de um outro percurso, o do discurso.

Referências

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo/Rio de Janeiro: Difusão editorial, 1975.

BENJAMIN, W. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: LOPARIÉ, Z.; FIORI, O.B. (Org.). **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1975. (Coleção Os Pensadores).

BOOTH, W. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura**, São Paulo, n. 24, p.803-809, 1972.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.51-80.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHALHUB, S. **A meta-linguagem**. São Paulo: Ática, 2001.

FIORIN, J. L. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JR., B. (Org.). **Margens da cultura:** mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 37-66.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GERSÃO, T. **A árvore das palavras**. Lisboa: Sextante Editora, 2008.

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**: revista de literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57. 2004.

HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JORGE, L. O romance do tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, n.2. New Bedford, Massachusetts: American Press Inc, Spring, 1999. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/pdfs/plcs2-pt4.pdf>. Acesso em: 20 maio 2011.

JORGE, L. **A manta do soldado.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1999.

LODGE, D. **The modes of modern writing**: metaphor, metonymy, and the typology of Modern Literature. London: Edward Arnold, 1977.

LOPES, E. **Metáfora**: da retórica à semiótica. Coordenação de Beth Brait. São Paulo: Atual, 1990.

MACEDO, H. As ficções da memória. **Remate de males**, Campinas: UNICAMP, n. 12, 1992.

MOI, T. **Teoria feminista literária**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

PONTES, E. (Org.). **A metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

RICOEUR, P. As metamorfoses da intriga. In: _____. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. v.2, p. 15-54.

WAUGH, P. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge, 1993.

A REPRESENTAÇÃO DA TEMÁTICA AMOROSA EM DRAMAS DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, MAURICE MAETERLINCK E FERNANDO PESSOA

Beatriz Moreira Anselmo
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Muito se tem falado a respeito da influência exercida pela estética simbolista-decadentista e por seus artistas – escritores, músicos, pintores etc. – sobre autores que pertenceram ao movimento modernista. Este é, de fato, o caso de Fernando Pessoa, que seguiu os passos de poetas-dramaturgos relacionados com o Simbolismo-Decadentismo, em especial os de Maurice Maeterlinck e Villiers de L'Isle-Adam. A aproximação destes três autores, do ponto de vista de uma teoria das influências, muito tem sido aventada. Todavia, não há estudos que mostrem, de fato, elementos pontuais que o autor francês, o belga e o português têm em comum. Por isso, nosso objetivo inicial é estudar e analisar as obras citadas de Villiers de L'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck, subsidiadas também pelas respectivas obras ensaísticas, a fim de evidenciar que a temática amorosa, sistematicamente explorada pelos três autores, encontra-se especialmente vistosa – ainda que com tonalidades distintas – nos textos que Fernando Pessoa compôs para teatro.

As peças que selecionamos para análise são *Axël* (1986), de Villiers de L'Isle-Adam, *Pélleas et Mélisande* (1999), de Maurice Maeterlinck, e os dramas fragmentados de Fernando Pessoa – *Salomé*; *Diálogo no jardim do palácio*; *A morte do príncipe*; *Sakyamuni.* Os fragmentos de dramas pessoanos foram publicados na tese de doutoramento intitulada

Fernando Pessoa et Le drame symboliste:héritage et creation (1985), de autoria da pesquisadora portuguesa Teresa Rita Lopes.

Em um primeiro momento, discutiremos definições do Simbolismo-Decadentismo aplicadas ao teatro de Villiers de L'Isle-Adam, autor que influenciou o movimento simbolista-decadentista, e também ao de Maeterlinck, que participou do movimento. Fundamental será, pois, a identificação do contexto histórico em que esse teatro se desenvolveu, das influências que recebeu, das tendências filosóficas e ideológicas que se seguiram e das inovações estéticas que tais tendências promoveram. Para isso, utilizaremos a fortuna crítica dos três autores escolhidos e também a do Simbolismo-Decadentismo, com destaque para os estudos de Edmund Wilson (2004), Anna Balakian (1967), Jean-Nicolas Illouz (2004), Arnold Hauser (2003), Eugen Weber (1988), Guy Michaud (1966).

Em um segundo momento, examinaremos a construção do tema do "*amour décadent*" e da sua realização em figuras femininas e masculinas dos dramas *Axël* (1986) e *Pélleas et Mélisande* (1999). Buscaremos então subsídios teóricos em Platão (1963) (2008), Denis de Rougement (1988), Mário Praz (1996), Octávio Paz (1995), Jean Pierrot (2007) e Francesco Alberoni (1988), entre outros.

Por fim, procuraremos analisar nos dramas fragmentados de Fernando Pessoa o desenvolvimento da mesma temática. A tese que defendemos é, pois, partidária do apego do poeta-dramaturgo português à estética do *fin-de-siècle*, onde se situa, aliás, a gênese do drama moderno.

Após a integralização dos créditos no primeiro semestre de 2011, teve início o período de análises das obras sob o viés teórico, com o intuito de elaborar parte da tese que será apresentada em relatório de qualificação da pesquisa de doutorado em maio de 2012. Situa-se, portanto, a pesquisa, na fase de análise e recolha de dados do texto *Axël*, de Villiers de L'Isle-Adam e dos textos teóricos sobre o teatro simbolista e sobre contexto em que ele se formou. Iniciou-se a escrita de capítulos que comporão a introdução da tese e de um outro capítulo que tratará de Villiers de L'Isle-Adam e seu drama lírico *Axël*. Planeja-se entregar para a realização do exame de qualificação o capítulo introdutório da tese contendo um levantamento aprofundado do teatro simbolista – elementos precursores e característicos – , um outro capítulo que traga a análise da obra *Axël* (2005) e dos traços tanto estéticos quanto os filosóficos e ideológicos de Villiers de L'Isle-Adam que repercutiram no teatro simbolista-decadentista. Pretende-se, também, compor um outro capítulo que trate da peça *Pélleas et Mélisande* (1977) de Maurice Maeterlinck como proposta para a avaliação da banca examinadora.

Referências

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura 1**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.55-63.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 198p.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1962.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Man Limonad, 1984. Título original: Le théatre et son double, 1938.

ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. **Obras completas**: teatro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. v. 7. (Biblioteca de Autores Portugueses).

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967. 147p.(Coleção Stylus)

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 417p.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Édition établie par J. Dupont. Paris: Flammarion, 1991. 373p.

_____. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. 68p.

BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 501p.

DAWSON, S. W. **O drama e o dramático**. Tradução de Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, 1975.

GINÉ-JANER, Marta. **Villiers de l'Isle-Adam**: l'amour, le temps, la mort. Paris: L'Harmattan, 2007.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. 269p.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. **Le symbolisme**. Paris: Librairie Générale Française, 2004. 348p. (Le livre de poche).

LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le drame symboliste***: heritage et creation*. 2.ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985. 583p.

MAETERLINCK, Maurice. **Oeuvres completes**. (Orgs.) Paul Gorceix. Bruxelles: Éditions Complexes, 1999. 2v.

MAETERLINCK, Maurice. **Peleás e Melisanda**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Emembê, 1977. 76p. (Coleção teatro clássico; v.4)

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 201- 20.

_____. A outra margem. In: _____. **O arco e a lira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.141-65.

_____. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995. 195p.

PLATÃO. **O banquete ou do amor**. Tradução de Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: FIFEL, 2008. 192p.

_____. **Diálogos**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963. 219p.

PERNES, Fernando. (Org.). **Fernando Pessoa e a Europa do século XX**. s. l.: Fundação de Serralves, 1991. 308p.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de P. Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 515p. (Repertórios). Tradução de: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.

RAIT, Alan W. **Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam exorciste du réel**. Paris: J. Corti, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 254p. (Debates, 153).

_____. A essência do teatro. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.21-6.

_____. Aspectos do teatro moderno. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.107-12.

ROUGEMENT, Denis de. **O amor no ocidente**. Tradução de Paulo Brandi, Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara. 1988. 296p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SISCAR, Marcos. As paradoxais sutilezas de Villiers de L'Isle-Adam. In: VILLIERS DE L'ISLE ADAM. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Ed. da Universidade Federal do Paraná. 2005. p.209-18.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184p.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Lisboa: Ed. 70, [19--]. (Coleção Signos).

VILLIERS DE L'ISLE ADAM. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2005. 220p. (Outras letras; n.2).

_____. **Axël**. Paris: Maison Quantin, 1890. 310 p.

_____. **Oeuvre complète**. (Orgs.) Alan Raitt, Pierre Georges Castex e Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. 2v.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel***:* estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de J. P. Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 310p.

OS CANTOS DA ORALIDADE SUGESTIVA E A COMPLEXIFICAÇÃO DA IMAGEM: ASPECTOS DO SIMBOLISMO EM JORGE DE LIMA

Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro
Guacira Marcondes Machado Leite

Introdução

Jorge de Lima, situado historicamente no segundo período modernista brasileiro, publicou uma obra literária vasta, a qual passou por algumas transformações estéticas, demonstrando uma *consciência de leitura*[1] afinada com os diversos meios de expressão. Inaugura sua obra com os versos parnasianos dos *XIV Alexandrinos*, de 1914. Depois adere ao modernismo em *Poemas*, de 1927, *Novos Poemas*, de 1929 e *Poemas Negros*, publicado posteriormente. Em 1935, escreve com Murilo Mendes *Tempo e Eternidade*, cuja proposta de "restaurar a poesia em Cristo" acaba por despistar a crítica para o caráter inovador da obra. A religiosidade permeará suas obras seguintes, porém acompanhada de uma crescente

[1] Termo que João Alexandre Barbosa (2005) define como a implicação do leitor no poeta, sem o qual não é possível, segundo o crítico, estabelecer uma história do poema moderno. Em suas palavras, "a linguagem do poeta é de certo modo a tradução/traição desta *consciência*" (BARBOSA, 2005: p. 14, grifo meu).

complexificação das imagens, como observa Fabio de Souza Andrade (1997). Em suas obras finais, o *Livro de Sonetos*, de 1949 e *Invenção de Orfeu,* de 1952, o poeta atinge o seu ponto alto no trabalho com as analogias e com os símbolos, além de alto grau de musicalidade.

Essas e outras características nos levaram a buscar no diálogo com a poética simbolista francesa, um dos aspectos da historicidade de sua poesia, tentando compreender como sua obra se insere na alta tradição da poesia moderna. Desse modo, este trabalho acaba por fornecer mais um parâmetro sobre os elos entre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, os quais não têm sido destacados devido ao progressivo apagamento de nossa crítica acerca do simbolismo e de seus princípios.

Assim como em outras tradições literárias, também no caso brasileiro, o simbolismo trouxe elementos que preparam terreno para o modernismo, embora aqui tenha havido, em relação ao movimento, um problema bastante curioso de inadequação crítica, como lembra Barbosa, em *A leitura do intervalo*. Para o crítico, isso ocorreu porque os pressupostos da crítica positivista e naturalista que dominaram grande parte do século XIX forneciam uma gramática de leitura para objetos fabricados por uma perspectiva de dominância representacional.

No entanto, os vínculos entre o simbolismo e os diversos modernismos têm sido mencionados por diversos autores que analisaram historicamente o desenvolvimento da linguagem poética e literária. Já nos anos 30, Edmund Wilson ampliou os domínios de difusão do simbolismo para a literatura do século XX, com a obra *O Castelo de Axel*, em que procurou demonstrar como esse movimento propiciou o surgimento de linguagens inovadoras tais como as de Marcel Proust e James Joyce.

Outra importante estudiosa do Simbolismo, Anna Balakian, fala da expansão dessa corrente literária, "a qual preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo." (BALAKIAN, 1985, p. 15). Segundo a autora, o período de irradiação do simbolismo em escala européia começa em 1890, quando "sai do estreito limite da escola literária francesa e se torna um movimento europeu que finalmente se estenderá à América" (*op cit*, p. 83). A autora reconhece então que a grande colheita de certos escritores do começo dos anos 20 está cheia de características simbolistas.

Também Octavio Paz fez diversas menções à "influência" dos simbolistas franceses nos diversos modernismos do início do século XX. Segundo o poeta e crítico, os modernistas adotaram alguns métodos de associação poética herdados diretamente do simbolismo, tais como as analogias e sinestesias, e utilizaram-nas para intuir o ritmo nos versos livres. Em suas

palavras, “o período moderno se divide em dois momentos: o “modernista”, apogeu das influências parnasianas e simbolistas da França, e o contemporâneo” (PAZ, 1996, p. 32).

Vale notar aqui que encontramos relação entre as idéias de Octavio Paz e Edmund Wilson no que dizem respeito aos princípios que constituem a poesia moderna, a partir do romantismo e do simbolismo. Wilson sugere a existência de duas tradições simbolistas que definiram as linhas de força que se desenvolveram no século XX: a *irônico-coloquial*, à qual se filiariam Corbière, Laforgue e Eliot e a *sério-estética*, representada principalmente por Mallarmé. Já para Octavio Paz, “a história da poesia moderna, do Romantismo ao Simbolismo, é a história das diferentes manifestações dos dois princípios que a constituem desde seu nascimento: a analogia e a ironia” (PAZ, 1993:39). Assim, a analogia estaria ligada à visão da *correspondência universal*, valorizada pelos simbolistas da linha sério-estética, e a ironia estaria ligada à *consciência do tempo*, preconizada pelos românticos e desenvolvida na linha coloquial-irônica da poesia moderna.

Em artigo sobre o simbolismo francês e o modernismo brasileiro, Guacira M. Machado (2004) chama a atenção para o caso de Jorge de Lima, ao observar as características da tradição coloquial-irônica na construção poética de *Poemas* e *Poemas Novos*, marcada pela oralidade e pela musicalidade, como no caso de “Essa negra fulô”. A autora conclui que o poeta trilhou, por direções opostas, os caminhos do simbolismo: “foi do banal ao cósmico, do oral à erudição”, afirmando assim a existência das duas tendências simbolistas citadas por Wilson no percurso poético de Jorge de Lima. Desse modo, a autora forneceu o ponto de partida de nossa proposta.

O Simbolismo

A proposta deste trabalho já pressupõe uma leitura aberta e ampla do que seja o movimento simbolista, para além da escola literária que movimentou Paris no período de 1885 a 1895, sendo nesse caso o Simbolismo com “S” maiúsculo, como define Anna Balakian (2007). A maioria dos estudiosos e críticos do simbolismo o aborda dentro de um período muito mais vasto, abrangendo poetas que não foram simbolistas dentro dos critérios cronológicos e nem o foram por escolha própria, tais como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, freqüentemente considerados como os grandes expoentes do movimento.

Os critérios utilizados para compreender o movimento são vários, e como defende Balakian (2007), ambíguos. O próprio termo “simbolismo” é bastante abrangente. Os símbolos sempre existiram na linguagem poética e literária e não são recursos exclusivos dos simbolistas, a não ser pelo modo peculiar de utilização. No caso simbolista, em que se

valoriza a sugestão e a indeterminação dos sentidos, as palavras são afastadas do convencional, adquirem outros significados, e os símbolos já não são óbvios, são polissêmicos. Para Todó (1987), isso é o que justamente qualifica os poetas desse movimento como "simbolistas". O autor cita a usual oposição entre símbolo e signo, em que o primeiro é considerado polissêmico e o segundo, unívoco, para justificar que a linhagem de poetas que estamos tratando são de fato simbolistas por estarem muito mais próximos dos símbolos do que dos signos.

Willer (2010) lembra que o fundamento do simbolismo é a autonomia do signo verbal. As palavras são dissociadas dos referentes externos, num movimento de afastamento do realismo. Sobre a relação entre a linguagem simbolista com os signos, o autor observa o seguinte:

> Se o romantismo tinha como fundamento a ruptura entre indivíduo e sociedade, e entre a criação literária e o modelo clássico, o simbolismo foi adiante. Promoveu a ruptura da relação de significação.Fundamentou sua estética no solapamento da epistemologia segundo a qual haveria uma relação definida entre signos e seus referentes. (WILLER, 2010, p. 295).

Para Cecil Bowra, são simbolistas todos os poetas que "tentaram manifestar uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis e assim quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos " (BOWRA, 1943 *apud* BALAKIAN, 2007).

Pelo caráter universal que o movimento adquiriu, Marcel Raymond prefere pensar que "a forma de pensamento e de expressão simbolistas não pertencem propriamente a uma época determinada da história" (RAYMOND, 1997, p.41), ela faz parte da tendência que resiste à existência social moderna e à concepção positivista do universo. Segundo o autor,

> O sentido da vida profunda do espírito, uma certa intuição do mistério e do que há além dos fenômenos, uma vontade nova – pelo menos na França – de apreender a poesia em sua essência e de libertá-la, para isso, do didatismo e da emoção sentimental, eis o que se constata o mais das vezes no ponto de partida da atividade dos poetas da geração de 1885. (RAYMOND, 1997, p. 41).

Esse movimento de resistência tem sido frequentemente associado às crises da modernidade, que também se refletem na condição dos poetas. No capítulo intitulado "A tradição do impasse e/ou o impasse da tradição", Salete de A.Cara (1983, p11) cita alguns aspectos determinantes desse movimento:

> Aos olhos de hoje, o Simbolismo aparece em grande parte como o começo do movimento de construção de linguagem não representativa que se exacerba em nosso tempo. Tal movimento pode ser visto como fruto da crise mais ampla em que mergulha o homem no século XIX: crise filosófica com a "morte de Deus"; crise de identidade do próprio homem, que se sabe também o Outro, o não apreensível pela consciência; crise da individualidade do artista na sociedade de consumo.

Para Valéry (2007), o que unia os chamados simbolistas era, antes de tudo, a ética, a atitude de negação e de recusa que operou uma espécie de revolução na ordem dos valores literários, iniciada com a crise do romantismo. O movimento em defesa da autonomia da arte, por exemplo, ao mesmo tempo em que buscava libertar a arte de todo sistema exterior a ela, acabava por afastar o artista do público, que deixava de ser o estandarte da sociedade e procurava agora uma linguagem não contaminada, pura.

Os poetas passaram a exigir dos leitores "uma colaboração ativa dos espíritos", numa sociedade despreparada ou desinteressada para tanto. Isso, para Valéry (2007), foi o que operou a revolução na ordem dos valores literários. Tal como o poeta analisa, "longe de escrever para satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistentes, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade" (VALÉRY, 2007, p. 66).

Em relação ao contexto literário, Wilson (1987) e Bowra (1973) vêem o simbolismo como reação ao naturalismo e ao realismo em vigor no fim século XIX, os quais representariam a visão de mundo cientificista e positivista. No ponto de vista de Wilson, o simbolismo seria então uma contraparte do romantismo, uma segunda maré de um movimento que busca se opor à baliza clássico-científica. Nesse movimento, os simbolistas propuseram ir além do empiricamente verificável, resgatando o invisível, o mistério, o sonho, a visão mística na linguagem poética.

Seguindo um viés platônico e, principalmente, o misticismo swendeborguiano, eles defenderam a *correspondência universal* entre todas as coisas, a qual deveria ser traduzida pelos artistas. Só que a partir de Baudelaire, a relação entre todas as coisas não é mais ascensional, como o era para os românticos, e sim terrena. Os simbolistas passaram a desmistificar essa rota ascensional e a defender o esvaziamento da poesia de intenções outras que não a exploração da Beleza. Mesmo quando transcendentes, os simbolistas visarão a uma transcendência imanente (BALAKIAN, 1985).

É interessante notar que através das correspondências e dos símbolos se faz a revelação de sentimentos e sensações privadas, sem, contudo haver exposição direta das

emoções do poeta. No simbolismo prevalece o discurso indireto, ao contrário do discurso direto dos românticos. Os sentimentos são *sugeridos* pelas imagens, que se apresentam objetivas e subjetivas ao mesmo tempo.

O discurso indireto e os múltiplos significados das palavras e das imagens dão o efeito de mistério e enigma aos poemas. Assim, o poeta simbolista já não é o bardo, o historiador, mas o visionário que busca decifrar, se não criar, os enigmas da vida. Nas palavras de Balakian (1985, p.41),

> Se a comunicação é a universalização do particular, seja na vida pessoal do poeta seja na vida histórica da nação, decifrar é então o poder de dar realidade pessoal aos problemas universais e seus mistérios.

Outra característica simbolista é a valorização da musicalidade. Os simbolistas, seus precursores e seus herdeiros viram na música a forma máxima de expressão, capaz de atuar nas mais profundas esferas da existência humana, sem restringir-se aos conceitos e preceitos. A música e a poesia são valorizadas pelo seu poder encantatório. Ficaram conhecidos os versos de Verlaine em defesa do princípio musical: "De la Musique avant toute chose [...] / De la Musique encore et toujours! [...] Et tout le rest est littérature", sendo sua musicalidade, de linhagem melodicamente mais harmoniosa, a mais facilmente reconhecível.

O Simbolismo na poesia de Jorge de Lima

Ao analisar a linhagem coloquial-irônica do simbolismo no poema "Essa negra fulô", do livro *Novos Poemas*, de 1929, Machado (2004) aponta para a construção de uma estilização da narrativa oral, onde há utilização de recursos próprios da fala, tais como repetições, termos suprimidos, vocabulário corrente e, principalmente, a desobediência às regras sintáticas formais, que trazem novidade ao poema, liberto das regras e temáticas parnasianas.

Outro exemplo de poema a ser inserido na linhagem coloquial do simbolismo é "História", cujo título refere-se a duas histórias: a da princesa tornada escrava e a História do Brasil, fundada na dura condição da exploração e da escravatura:

> Era Princesa.
> Um libata a adquiriu por um caco de espelho.
> Veio encangada para o litoral,
> arrastada pelos comboieiros.
> Peça muito boa: não faltava um dente
> e era mais bonita que qualquer inglesa.

No tombadilho o capitão deflorou-a.
Em nagô elevou a voz para Oxalá.
Pôs-se a coçar-se porque ele não ouviu.
Navio guerreiro? não; navio tumbeiro.
Depois foi ferrada com uma ancora nas ancas,
depois foi possuída pelos marinheiros,
depois passou pela alfândega,
depois saiu do Valongo,
entrou no amor do feitor,
apaixonou o Sinhô,
enciumou a Sinhá,
apanhou, apanhou, apanhou.
Fugiu para o mato.
Capitão do campo a levou.
Pegou-se com os orixás:
fez bobó de inhame
para Sinhô comer,
fez aluá para ele beber,
fez mandinga para o Sinhô a amar.
A Sinhá mandou arrebentar-lhe os dentes:
Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-diga,
avança na branca e me vinga.
Exu escangalha ela, amofina ela,
amuxila ela que eu não tenho defesa de homem,
sou só uma mulher perdida neste mundão.
Neste mundão.
Louvado seja Oxalá.
Para sempre seja louvado.

Nesse poema de versos livres, a narrativa oral, marcada pelo sincretismo, é permeada pelo vocabulário africano que temperou a linguagem brasileira. Os termos africanos (“nagô”, “bobó”, “aluá”, “Cafute”, “Exu”, “amuxila”, “Oxalá”) trazem o elemento estrangeiro aos poemas, o Outro (in) apreensível de que fala Salete Cara (1983). A busca pelo outro está ligada à busca da poesia universal, da linguagem primeva que une a todos.

Segundo Huizinga (2006), a origem da poesia situa-se em uma imprecisa linha divisória entre o canto, a expressão religiosa e a nomeação das coisas. Também outros estudiosos afirmam essa origem comum, mas Spina (1982) procura lembrar que um sentimento estético preexiste a essas atividades, cuja finalidade não era outra senão o prazer desinteressado. O autor afirma a precedência da poesia pura.

Tanto a poesia pura quanto o canto ritualístico e encantatório das origens da linguagem poética são resgatados pelos simbolistas. Esse é um modo de resgatar a linguagem essencial e de valorizar a poesia como força transcendente e ao mesmo tempo, unificadora.

Ao classificar os tipos de cantos primitivos, Spina (1982), fala do canto mágico, que está representado pelas fórmulas de encantamento. Esse canto mágico é encontrado no poema acima citado, na voz da princesa negra: “Fute, Cafute, Pé-de-Pato, Não-sei-que-diga/ avança

na branca e me vinga./ Exu escangalha ela, amofina ela,/ amuxila ela [...]", onde novamente nos deparamos com marcas de oralidade.

A narrativa do poema atinge riqueza ao entremear a voz do narrador e a voz da protagonista da história. O canto feiticeiro se confunde com a reza católica no final: "Louvado seja Oxalá./ Para sempre seja louvado". Com esse procedimento, Jorge de Lima atinge a meta simbolista da fusão entre sujeito e objeto, unindo narrador e figura narrada, misturando diferentes crenças e modos de dizer.

A oralidade e seus recursos, tais como a repetição, o paralelismo, a rima e a desobediência às regras sintáticas formais, imprimem musicalidade ao poema, uma das principais características simbolistas.

Nos *Poemas Negros*, a musicalidade advém dos cantos africanos resgatados pela memória e imaginação do poeta. Além dos cantos africanos, o poeta recupera também os cantos folclóricos de origem popular, tal como em "Domingo":

"Amanhã é Domingo, pede cachimbo.
O galo monteiro pisou na areia.
A areia é fina deu no sino.
O sino é de prata deu na mata.
A mata é valente deu no tenente.
O tenente é mofino deu no menino.
O menino é carolho furou teu olho."

Ah! que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida!
Ah! Casimiro a aurora de minha vida
foi um domingo bonito:
[...]

Spina (1982) observa que nesses tipos de cantos populares (que ele chama de nativos, devido ao seu objeto de pesquisa serem os cantos primitivos), a melodia e o ritmo prevalecem sobre o sentido. O canto inserido no poema "Domingo" apresenta um expediente rítmico artificial, as rimas surgem para sustentar o ritmo em detrimento da ordenação sintática e lógica daquilo que é pronunciado: "A areia é fina deu no sino/ O sino é de prata deu na mata/ A mata é valente deu no tenente".

É inegável que esse também seja um procedimento recuperado pelo simbolismo, que privilegiou a música acima de tudo, assim como é inegável que a musicalidade está presente em todas as fases de Jorge de Lima, ora pela via da oralidade ora pela erudição.

No poema “Domingo”, Jorge de Lima chega a misturar oralidade e erudição em suas referências, primeiro usa o cancioneiro popular, depois parafraseia versos de Casimiro de Abreu, construindo desse modo uma poesia rica em expressões e em contrastes.

Na última fase de Jorge de Lima, mais ligada à linha sério-estética do simbolismo, o tom erudito e outras características geram o efeito de sonoridade sugestiva. O *Livro de Sonetos*, de 1949, está repleto de exemplos, tais como:

> Eis que há o pêndulo e há a corda que atravessa
> a sala e a vibração da voz ansiada
> e a onda sonora que à procura dessa
> voz em consolo jaz desencantada.
>
> Entre as cordas distensas se arremessa
> outra onda em duas ondas desdobrada.
> Não há força nenhuma que as impeça:
> é uma voz que procura a voz amada.
>
> E vê-se agora a face que aparece
> entre a lâmpada e o piano, e a mão de neve
> esvoaçando nas teclas como uma ave.
>
> Mas o encanto se esvai, pois alvorece:
> A face é menos nítida, e a mão leve
> que esvoaçava nas teclas, mais suave.

Assim como na maioria dos poemas da obra, Jorge de Lima apresenta rigor formal, afinal trata-se de um livro de *sonetos*. No soneto apresentado, há predominância de decassílabos e o uso de rimas alternadas ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. A musicalidade trazida pelo arranjo formal é acompanhada de assonâncias nasais (pêndulo, ansiada, onda, consolo, desencantada, entre, distensas, impeça, lâmpada, encanto etc). Também a utilização de *enjambements* mostra que a linha melodiosa continua para além da limitação dos versos, tal como Gomes (2001) demonstra ocorrer em Verlaine.

O próprio vocabulário do poema é musical: apresenta instrumentos, cordas, ondas sonoras, voz, piano, teclas. Mas esses elementos concretos são trazidos de modo fugidio, de modo parecido ao que Friedrich (1975) chama de desconcretização em Mallarmé. As imagens sugerem um encontro amoroso que serve de pretexto para a expressão de atos espirituais e tratam de elementos invisíveis tais como “ondas” e “vozes” ou elementos vagos como a “face menos nítida” e a “mão leve... mais suave”. O rigor formal contrasta com os conteúdos oscilatórios.

Além do uso da métrica, das rimas, assonâncias e aliterações - recursos sonoros – o poeta também desenvolve o ritmo através das imagens. Octavio Paz (1996) observa que "adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo" e que a afirmação da analogia no lugar dos recursos sonoros tradicionais proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e a lógica. Vejamos outro exemplo:

> Não me importa que os olhos me devassem
> e vejam o rio o mundo dividindo:
> De um lado luz e de outro lado treva.
> Estranho ser, um ser de duas faces.
>
> E dum extremo e do outro, vozes, vozes,
> dia e noite incessantes dialogando.
> E os membros todos desaparecidos
> para reaparecer com membros novos.
>
> Agora o claune se contrai furioso.
> Entram pés pela boca, mãos nos olhos
> e ele repousa exânime em seu ovo.
>
> Depois nasce outra vez, é o mesmo diálogo,
> o mesmo desespero e as mesmas vozes
> que se repetem sem cessar de novo.

Nesses versos brancos decassílabos, vemos a poesia voltada para o tema da criação, predominante no *Livro de Sonetos*. Jorge de Lima propõe a analogia entre o poeta, o demiurgo e o claune, cuja imagem se metamorfoseia entre a vida e a morte. É possível associar o claune repousado em seu ovo com o deus primordial da cosmogonia védica, o Brama, que repousa por dez mil anos em um ovo e é o deus da criação, assim como o poeta assume o papel de demiurgo. Trata-se portanto de um trabalho com símbolos e analogias muito característico da estética simbolista.

Outra característica importante a ser notada é a visão dualista, herdeira do platonismo: "Não me importa que os olhos me devassem/ e vejam o rio o mundo dividindo:/ De um lado luz e de outro lado treva. /Estranho ser, um ser de duas faces." Aqui há novamente a analogia, agora entre o ser de duas faces e o mundo dividido em luz e trevas. A linguagem é mediada novamente por símbolos ("rio", "luz" e "trevas") para expressar a cisão do ser e a relação entre os opostos. No próximo exemplo, também encontramos essa mediação de imagens para tratar da criação de modo transcendente:

> Vereis que o poema cresce independente
> e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,

algas e peixes lívidos sem dentes,
veleiros mortos, coisas imprecisas,

coisas neutras de aspecto suficiente
a evocar afogados, Lúcias, Isas,
Celidônias... Parai sombras e gentes!
Que este poema é poema sem balizas.

Mas que venham de vós perplexidades
entre as noites e os dias, entre as vagas
e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...

Qualquer poema é talvez essas metades:
essas indecisões das coisas vagas
que isso tudo lhe nutre sangue e ventre.

Nesse soneto também há a predominância de versos decassílabos e as rimas seguem esquema ABAB nos quartetos e CDE nos tercetos. O ritmo também é imputado pelas imagens, que já não se dão simplesmente por imitação e sim por analogias novas, que afastam a poesia de uma função representativa.

O poeta evoca imagens marítimas (banhistas, algas, peixes, veleiros mortos), aéreas (brisas), musas em analogia com plantas (Lúcias, Isas, Celidônias) e imagens vagas (coisas imprecisas, coisas neutras de aspecto suficiente, sombras).

Percebemos também nesse poema a visão dualista, própria da linguagem simbolista: "sombras e gentes", "entre as noites e os dias, entre as vagas/ e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...", em que o poeta finaliza com a visão das "metades", das "indecisões das coisas vagas" que nutrem a linguagem.

Essa dualidade está também ligada à visão da poesia como "representação órfica do universo", defendida por Mallarmé e pelos simbolistas, na qual o poeta é concebido como o conhecedor e tradutor dos mistérios. Assim como Orfeu, o poeta primordial que mergulha no mistério e busca o insondável, Jorge de Lima, no aprimoramento de seu trabalho com a linguagem poética, viaja ao desconhecido, ao inferno, ao inconsciente. Trata-se da poesia voltada para o tema da criação, para a qual o poeta assume papel de demiurgo – ele não só organiza e traduz, mas sobretudo cria o mundo com seu canto.

Referências

ANDRADE, F. S. **O Engenheiro Noturno**: A lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. A musa quebradiça. In: BOSI, A. (Org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

ARAÚJO, J. S. **Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino**. Maceió: Edufal, 1983.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, J. A**. As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 198)

_____. **A leitura do intervalo**. Ensaios de Crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOWRA, C. **The Heritage of Symbolism**. Londres: MacMillan, 1973.

BUSATTO, L. **Montagem em Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

BUENO, A. Nota editorial. In: LIMA, J. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CANABRAVA, E. Jorge de Lima e a expressão poética. In: LIMA, J. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CANDIDO, A. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH-USP, 1996.

CARA, S. A. **A recepção critica**: o momento Parnasiano-Simbolista no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1983. (Ensaios; 98).

CAROLLO, C.L. **Decadismo e Simbolismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

CASTELLO, J. A. O último quartel do século XIX – 2º. Ainda a renovação poética: o Simbolismo. In: _____. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: Edusp, 2004. v.1.

_____. Memória, poesia e ficção em Jorge de Lima. In: _____. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: Edusp, 2004. v.2

CAVALCANTI, P. **Vida e obra de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.

CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da modernidade.** São Paulo: Ática, 1991.

COUTINHO, A. Nota editorial. In: LIMA, J. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

CRUZ, L. S. Um poeta e duas cristandades. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CUNHA, F. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DUTRA, W. Descoberta, integração e plenitude de Orfeu. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FARIAS, J. N. **O Surrealismo na obra de Jorge de Lima**. Rio Grande do Sul: EDPUCRS, 2003.

FAUSTINO, M. Revendo Jorge de Lima. In: _____. **De Anchieta aos concretos**: poesia brasileira no jornal. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FEIDELSON JR, C. **Symbolism and American literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

FREYRE, G. Poemas Negros. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, A. C. (Org.). **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. **A poética do indizível**. São Paulo: Unimarco, 2001.

HAMBURGUER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUIZINGA, J. O jogo e a poesia. In: _____. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do Espiritual na Arte - E na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MACHADO, G. M. O Mito de Orfeu na modernidade poética francesa. In: CARVALHO, S. M. (Org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Unesp, 1990.

_____. O Simbolismo francês e a poesia do modernismo brasileiro: o caso de Jorge de Lima. In: XVI Seminário do CELLIP, 2004, Londrina. Anais do XVI Seminário do CELLIP. Londrina, 2004.

MENDES, M. Invenção de Orfeu. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MERQUIOR, J. G. O Modernismo e três dos seus poetas (Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima). In: _____. **O Elixir do Apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MONTEIRO, A. **O conhecimento do poético em Jorge de Lima**. Alagoas: EDUFAL, 2003.

MURICI, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PAES, J. P. Revisitação de Jorge de Lima. In: _____. **Armazém literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Los hijos del limo***:* del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Tradução de Fulvia e Guacira Machado Leite. São Paulo: Edusp, 1997.

SCHEEL, M. **A poesia como transcendência ou o mundo desenraizado de Jorge de Lima**: um olhar sobre Invenção de Orfeu. Alagoas: EDUFAL, 2005.

SIMÕES, J. G. Invenção de Orfeu. In: LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Ensaios; 86).

TELES, G. M. A descontínua unidade. In: LIMA, J. **Os melhores poemas de Jorge de Lima**. Seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1994.

_____. **Vanguarda européia e o modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: 1997.

TODÓ, L. M. **El Simbolismo**: nacimiento de la poesia moderna. Barcelona: Montesinos, 1987.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WILLER, C. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

ESTUDO COMPARATIVO ACERCA DO ESPAÇO E DO TEMPO EM "O GATO PRETO" E *O PROCESSO*

Breno Rodrigues de Paula (CAPES)
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

As articulações funcionais do espaço e do tempo apresentam-se como fatores de extrema importância para o estudo da narrativa literária e também como elemento de fundamental valor em determinadas obras literárias. A função do espaço e do tempo pode variar de acordo com cada obra literária, dependendo do gênero, do período literário e do autor. O presente trabalho, em sentido amplo, tem como objetivo fazer um estudo acerca das categorias fundamentais da narrativa, em específico, com o intuito de levantar quais são as possibilidades e os recursos narrativos que os escritores dispõem para instaurá-los. Almeja, dessa maneira, verificar como o espaço e o tempo são trabalhados. Para tanto, partiremos da hipótese que ambos possam ter funções. Partindo deste ponto, analisaremos quais são as funções do espaço e do tempo nas narrativas das obras "O gato preto", conto de Edgar Allan Poe, e *O processo*, romance de Franz Kafka. Desta forma, pretendemos trabalhar e elencar as características narrativas de um conto e de um romance no que tange ao tratamento do espaço e do tempo.

Objetivaremos ressaltar as especificidades de como Poe e Kafka retratam o espaço e o tempo. Com este percurso, esperamos demonstrar que ambas categorias narrativas podem ter a função de auxiliar na obtenção de efeitos pré-determinados segundo uma proposta de criação poética. Pretendemos estudar, desta forma, os principais aspectos narrativos do conto e do romance em questão, de modo a ressaltar as suas especificidades, inventariando as suas funções narrativas. Portanto, o corpus do presente projeto é composto por duas obras: um conto, "O gato preto", de Edgar Allan Poe; e um romance, *O processo*, de Franz Kafka.

O método adotado para se proceder a análise proposta foi o hipotético – dedutivo, por ser o que mais se adapta à natureza da pesquisa. Partimos da hipótese de que o espaço e o tempo possuem funções nas narrativas das obras "O gato preto", conto de Edgar Allan Poe, e *O processo*, romance de Franz Kafka. As funções variariam de acordo com cada obra, assim como a maneira da forma que é trabalhado o espaço e o tempo em ambas as obras. Em seguida, será feito o estudo comparativo entre as espacialidades das duas narrativas como teste da hipótese, o que nos levará a uma interpretação dos dados e, conseqüentemente, a uma conclusão. Devido ao aspecto dedutivo do método adotado, partiremos das características gerais do espaço e do tempo na narrativa literária, até as características especificas dos mesmos no referido conto de Poe e no romance de Kafka. Será feito um levantamento dos conceitos de espaço e de tempo, em sentido lato, de como ambos podem se apresentar na narrativa literária, nos seus amplos aspectos narrativos.

O presente projeto é desenvolvido em três fases. Cada fase está de acordo com as etapas do método dedutivo. Na primeira fase, esta que a presente pesquisa acaba de finalizar; partimos das características gerais do espaço e do tempo na narrativa literária, na qual foram estudado e levantado, em um primeiro momento, o "espaço tópico" e o "espaço descrito", além dos conceitos de espaço na narrativa literária; em um segundo momento, estudamos os "valores temporais da narrativa", usando a terminologia de Adan Mendilow, focando no "Tempo cronológico da ação" e no "Tempo ficcional", além dos conceitos de tempo na narrativa literária.

Na segunda etapa, estudamos as características sistêmicas de espaço e de tempo, em especial o conceito de "poética do espaço" desenvolvido por Gaston Bachelard e a teoria do "Cronotopo" desenvolvida por Mikhail Bakhtin na sua obra *Questões de Estética e Literatura*. Pretendemos, nesta etapa, fazer uma revisão bibliográfica sobre a teoria de Bachelard e de Bakhtin, de modo que elas poderão ser úteis para parâmetros de análise do conto de Poe e do romance de Kafka em questão.

Na terceira etapa, em um primeiro momento, analisaremos e descreveremos a maneira com que Poe instaura e trabalha as categorias do espaço e do tempo no conto "O gato preto". Em um segundo momento, analisaremos e descreveremos o modo como Kafka trabalha as categorias narrativas do espaço e do tempo no romance *O processo*. Por fim, devido ao percurso do método, poderemos verificar: primeiro, se o espaço e o tempo auxiliam nos projetos poéticos de Poe, desenvolvido na sua "Filosofia da composição"; e no Realismo fantástico, característicos do romance de Kafka; segundo, a maneira como cada autor trabalha e instaura o espaço e o tempo no conto e no romance em questão, verificando, desta forma, se

cada obra possui maneiras diferentes no que tange ao tratamento dado ao espaço e ao tempo no seu respectivo processo narrativo e gênero.

Referências

ANDERS, Günters. **Kafka**: pró e contra. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BENJAMÍN, Walter. Kafka. In: _____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p.77-106.

BORGES, Jorge Luis. **A história da eternidade**. São Paulo: Globo, 2001.

BOURNEUF, Roland. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

CAMUS, Albert. L'espoir et l'absurde dans l'ouvre de Franz Kafka. In: _____. **Essais**. Bruges: Gallimard, 1965. p. 199-211.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. Concurso de Livre – Docência junto ao Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

FONTANILLE. **Les spaces subjectifs**. Paris: HACHETE, 1989.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Discurso da narrativa**. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MARMORATO, Lília Maria Soares. **A expressão artística do medo nos contos de Edgar Allan Poe**. Mestrado em estudos literários – Universidade Metodista de Piracicaba, 1979.

MENDILOW, Adan. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MIELIETINSKI, E. M. O mitologismo em Kafka. In. _____. **A poética do mito**. Rio de Janeiro, 1987. p.404 – 425.

MUIR, Edwin. Tempo e espaço. In: _____. **A estrutura do romance**. Rio de Janeiro: GLOBO, [19--]. p.35-51.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: _____. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril, 2003. p.39-48.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Ensaios e poemas**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: CULTRIX, 1974.

RICOEUR, Paul. **La configuration du temps dans le récit de fiction**. Paris: Éditions du seuil, 1984.

RICOEUR, Paul. **Le temps raconté**. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

TISON-BRAUN, Micheline. **Poétique du paysage**: essai sur le genre descriptif. Paris: A.-G. Nizet, 1980.

PHOENISSAE DE SÊNECA: ESTUDO INTRODUTÓRIO, TRADUÇÃO E NOTAS

Cíntia Martins Sanches
Márcio Thamos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Estágio atual da pesquisa

A tradução e as notas já foram realizadas e ainda serão revisadas. A tradução é verso a verso, mas não é metrificada. Não há ainda tradução publicada em português dessa tragédia (ao que parece, essa será a primeira). As notas de rodapé da tradução têm conteúdo explicativo sobre as personagens mitológicas que aparecem na obra. Além disso, há, nas notas, apontamentos sobre trechos em que há intertextualidade com as obras dos autores romanos Virgílio e Lucano e trechos que influenciaram obras posteriores a Sêneca. Também existem notas com comentários sobre o funcionamento da língua de partida (o latim),

diferente do da língua de chegada (o português) – por exemplo, há duplo sentido no latim no verso 515, na expressão *errasse thalamis*, que significa "andar errante para casar-se" e "um casamento errado", já que ambas as traduções poderiam indicar algo que a história de vida de Polinices possui em comum com a de Édipo, como indica o contexto em que está inserida a expressão.

O estudo introdutório está em processo de elaboração, tendo sido até agora escritas cerca de 50 páginas sobre os conteúdos expostos a seguir, sempre no intuito de fazer uma introdução geral à obra de Sêneca e, mais especificamente, à tragédia *Phoenissae*: o surgimento do gênero trágico e sua evolução na Antiguidade; a vida e a obra do autor; a filosofia estoica; a métrica utilizada por ele em seus dramas; a datação e a cronologia de suas tragédias; a polêmica sobre a possibilidade (ou não) de encenação dos poemas trágicos em relação à prática da *recitatio* na Roma de Sêneca; o mito de Édipo e as obras que já utilizaram a saga desse personagem; a imitação e a inovação na obra senequiana e as intertextualidades existentes entre os seus dramas e as obras de autores gregos e romanos; as influências que Sêneca exerceu em obras posteriores. Além disso, o estudo introdutório é composto por uma investigação mais aprofundada de um dos aspectos da obra *Phoenissae*: o furor. Fala-se, nessa parte, da caracterização da personagem Édipo em *Oedipus* e em *Phoenissae*, de Sêneca; da presença do furor na construção dos protagonistas trágicos de Sêneca; da transformação em monstro das personagens possuídas pelo furor; do furor de Édipo em *Phoenissae*; da relação entre a filosofia e o drama de Sêneca, o furor das personagens trágicas e o estoicismo, com a existência dos *exempla mythologica*.

Referências

ACCIUS. **Oeuvres** (fragments). Texte établi et traduit par J. Daniel. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: BRUNA, Jaime. **A Poética Clássica**. Tradução direta do latim e do grego. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: 1981.

BEARE, W. **La escena romana**. Tradução de E. J. Prietto. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1955.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Tradução de M. Zurowski, J. Guinsburgo, S. Coelho e C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOISSIER, G. **Les tragédies de Sénèque ont-elles été représéntées**. Paris, 1961.

BRACKETT, O. **The theatre**: an introduction. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1994.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. et alli. **A personagem de ficção**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

CARDOSO, Z. A. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

_____. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CART, A. et al. **Gramática latina**. Tradução de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.

DE CARLI, E. **A espacialidade no teatro de Sêneca**: um estudo sobre As Troianas e Agamêmnon. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.

DUPONT, Florence. **Les montres de Séneque**. Paris: Berlin, 1995.

DUPONT, Florence. Recitatio and the reorganization of the space of public discourse. Translated by Thomas Habinek and André Lardinois. In: **The Roman Cultural Revolution**. Edited by Thomas Habinek and Alessandro Schiesaro. Cambridge: University Press, (1997) 2000.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. 4e éd. Paris: Klincksieck, 1959.

EURÍPIDES. **As fenícias**. Tradução do grego e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.

EVANS, E. C. A stoic aspect of Senecan drama: Portraiture. In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. The Johns Hopkins University Press, 1950, v.81, p. 169-184. Stable URL:<http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/09.

FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. 4.ed. s.l.: Ministério da Educação e Cultura. 1967.

FARIA, E. **Gramática superior da língua latina**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

FANTHAM, E. Nihil iam iura naturae ualent: incest and fratricide in Senaca's Phoenissae. In: **Seneca tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.

FORSTER. E. *M.* **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdUEM, 2003, p.33-56.

FITCH, J. G. Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. In: **American Journal of Philology** 102 (1981) 289-307.

FITCH, J. G. Playing Seneca? In: **Seneca in performance**. Edited by George W. M. Harrison. London: Duckworth with The Classical Press of Wales, 2000.

GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: **Chicago Jornals/Classical Philology**, Chicago, v.54, n.1, p.1-9, 1959. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/2009.

GOLDBERG, S. M. The fall and rise of Roman Tragedy. **Transactions of the American Philological Association** (1974-), v.126 (1996). Published by The Johns Hopkins University Press. Stable URL:<http://www.jstor.org/>. Accessed: 20/03/2009.

GONÇALVES, C. S. V. **Invectiva na tragédia de Sêneca**. Lisboa: Colibri, 2003.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HENRY, D; WALKER, B. The Oedipus of Seneca: an imperial tragedy. In: **Seneca tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.

HERINGTON, C. The younger Seneca. In: KENNEY, E. (Ed.). **The Cambridge history of classical literature**: latin literature. Cambridge University Press, 1982. v.2.

HERRERA, G. R. Exempla mythologica en las tragedias de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (Ed.). **Séneca dos mil años después**: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.

HERRMANN, L. **Le théâtre de Sénèque**. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

HEYDEN, Antoine van der (Dir.). **Atlas de l'Antiquité classique**. Paris-Bruxelles: Sequoia, 1961.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HORACE. **Odes et épodes**. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

HORÁCIO. Arte poética. In: BRUNA, Jaime. **A Poética Clássica**. Tradução direta do latim e do grego. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo: 1981.

KENNEY, E. J. **The Cambridge History of Classical Literature II**: Latin literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

KLEIN, G. R. **O Édipo de Sêneca**: tradução e estudo crítico. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2005.

KOHN, T. D. Seneca's use of four speaking actors. **The Classical Journal**, v.100, n.2, p.163-175, 2005. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 20/03/2009.

LARSON, V. T. The role of description in Senecan Tragedy. New Jersey: LEFEVRE, E. A cult without Go dor The unfreedom of freedom in Seneca tragicus. **The Classical Journal**. The Classical Association of the Midle West and South, 1981. v.77, n.1, p.32-36. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 18/06/2009.

LEO, F. **De Seneca tragoediis obervationes criticae**, Berlin, 1878 (1963), p.158.

LOHNER, J. E. S. Nota Introdutória. In: SÊNECA. **Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009.

LOHNER, J. E. S. Posfácio: O Agamêmnon de Sêneca. In: SÊNECA. **Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009.

LOHNER, J. E. S. **Elementos do dircurso declamatório nos dramas de Sêneca**. Conferência proferida na Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Araraquara, em 07/10/2010.

MARTI, B. M. **Seneca's tragedies**. A New Interpretation. *TAPhA* 76 (1946) 216-245. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008

MENDELL, C. W. Our Sêneca. London: New Haven, 1941. p. 10. *apud* GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. **Chicago Jornals/Classical Philology**, Chicago, v.54, n.1, p.1-9. 1959.

MOSTAÇO, E. Sêneca e o espetáculo do furor. In: SÊNECA. **Fedra**. Tradução Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

OLIVEIRA. L. **Sêneca**: uma vida dedicada à filosofia. São Paulo: Paulus, 2010.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de M. M. B. du Bocage e introdução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

PEROZIM, J. **O Édipo de Sêneca**: do mito à razão. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

POCIÑA PEREZ. A. Una vez mas sobre la representación de las tragedias de Séneca. **Emerita**: Revista de Linguistica y Filologia Clasica. Madrid, Tomo XLI, fasc. 2º., 1973.

POE, J. P. The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus. In: **Seneca Tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Austrália: Aureal Publications, 1983.

RABELLO, I. D. Ao redor do mito. In: DAVIDSON, M. **Édipo, o maldito**. Tradução Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2006.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 8.ed. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].

SÓFOCLES. **A trilogia tebana***:* Édipo rei; Édipo em Colono; Antígona. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SENECA'S Tragedies (vol. I). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2002.

SENECA'S Tragedies (vols. II). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2004.

SENECA, L. A. **Sêneca's Phoenissae**: introduction and comentary by Marica Frank. New York: E. J. Brill, 1995.

SENECA, L. A. **Tragedias**. Introd., trad y notas de J. Luque Moreno. Madri: Gredos, 1987.

SENECA, L. A. **Tragédies**. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

SENECA, L. A. **Moral essays** (vol. I). Translated by J. W. Basor. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 1928.

SUÉTONE. **Les douze Césars**. Paris: Ambassede du Livre, 1963.

TACITE. **Annales**. Éd. et trad. de P. Wuilleumier. Paris: Les Balles Lettres, 1975.

TARRANT, R. J. Seneca's drama and its antecedents. **Harvard Studies in Classical Philology** (HSCP) 82 (1978) 213-263. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008.

TARRANT, R. J. Greek and Roman in Seneca's tragedies. **Harvard Studies in Classical Philology** (HSPh), n. 97, 1995.

THE Oxford Classical Dictionary. Ed. By M. Cary et alii. Oxford, Clarendon Press, 1950.

TORRINHA, F. **Dicionário Latino Português**. Porto: Gráficos Reunidos, 2003.

VIRGÍLIO. **Eneide**. Texte établi et traduit par Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

ENTRE O RISO E A MELANCOLIA: A CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE *DOM CASMURRO* PARA A MINISSÉRIE *CAPITU*

Cristiane Passafaro Guzzi (CAPES)
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O presente estudo volta-se para o processo de transposição realizado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, ao adaptar o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, para a minissérie televisiva *Capitu* (2008). O que pretendemos observar na "aproximação" feita da obra machadiana é o modo como Carvalho, ao longo do processo de realização da minissérie, tentou, por meio dos efeitos de sentido construídos, tanto no plano de conteúdo quanto no plano da expressão, deixar transparecer as experiências do escritor Machado de Assis enquanto escritor, poeta, ensaísta, crítico, dramaturgo, preenchendo e atualizando, assim, o texto de *Dom Casmurro* de novas visibilidades, retomadas, diálogos e interpretações.

O romance *Dom Casmurro* institui-se como uma obra que convoca leituras em continuidade, permitindo ao leitor que se proponha analisar os significados engendrados pelo texto, a partir da autonomia de seus significantes. Cada leitura da obra de Machado considera e redimensiona as leituras anteriores, construindo um paradigma crítico que aponta para novas possibilidades de leituras combinatórias. A minissérie televisiva *Capitu* escrita por Euclydes Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, e texto final do diretor Luiz Fernando Carvalho, apresenta-se como uma transposição aproximada da obra *Dom Casmurro*, preservando, quase que na íntegra, o conteúdo do romance. Para Luiz Fernando Carvalho, a ideia do conceito de adaptação, em qualquer texto, "é um achatamento da obra, um assassinato do texto original", preferindo, assim, o termo "aproximação", no qual as imagens dominam a cena em detrimento do universo dramático do romance. A sequência narrativa da obra foi preservada ao longo dos cinco episódios da minissérie, pela inserção de um narrador-personagem que apresenta uma caracterização singular de vestuário, gestualidade, encenação e teatralidade. Uma de nossas hipóteses é que tais singularidades podem corresponder e espelhar às características que definem o que a crítica machadiana denomina de forma shandiana.

Entendendo, portanto, que os gêneros e as linguagens vão se organizando de acordo com suas especificidades e um acaba por influenciar o outro, infere-se que o meio televisivo confere uma maior importância para o plano de expressão, atribuindo-lhe, pelas próprias características do suporte sincrético, uma dimensão maior de análise. A sintaxe da linguagem visual é utilizada para dar forma e significado correspondente aos diversos níveis de leitura de estruturação de um texto verbal e que pode ser codificado. Com base numa análise comparativa, percebe-se que os adaptadores da minissérie usam artifícios para causar determinados efeitos de sentido nos leitores, que são diferentes daqueles usados pelo autor da obra original. As categorias da narrativa – narrador, personagens, tempo, espaço – são bastante alteradas pela mudança na esfera de veiculação do novo texto. Considera-se, assim,

que o processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.

Nesse sentido, para estudar a obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, recorreremos à extensa e consolidada fortuna crítica existente sobre a obra e que, recentemente, foi recuperada, de maneira organizada e reflexiva, na apresentação feita por Paulo Franchetti, com notas e comentários de Leila Guenther, numa reedição de *Dom Casmurro* (2008), publicada pela Editora Ateliê Editorial. A partir desse direcionamento, retomaremos os estudos realizados por Abel Barros Baptista, Alfredo Pujol, Augusto Meyer, Eugênio Gomes, Gilberto Pinheiro Passos, Hélio de Seixas Guimarães, Helen Caldwell, John Gledson, José Luis Passos, Lúcia Miguel Pereira, Roberto Schwartz, Ubiratan Machado, entre outros. Além disso, recorremos também aos recentes trabalhos publicados sobre a obra machadiana decorrentes do ano de comemoração do centenário de morte do escritor. Para estudar a criação televisiva, buscaremos o apoio teórico nos estudos de Anna Maria Balogh, Osvando José de Morais, Ismail Xavier, Francis Vanoye, Robert Stam e nos estudos a que eles nos remetem, bem como todo o material publicado sobre construção das minisséries televisivas; que incluem entrevistas concedidas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho a respeito do processo criativo dessas realizações artísticas.

Para depurarmos as manifestações das categorias das narrativas e entendê-las em sua completude, escolhemos alguns aspectos da teoria semiótica de inspiração francesa, enriquecidas por contribuições de Gerárd Genette. Além disso, para compreendemos a exploração, principalmente no plano de expressão, da presença das características composicionais que definem a forma shandiana explorada por Machado de Assis ao longo de todo o romance, utilizamos como base o livro de Sérgio Paulo Rouanet, *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis* (2007). Em relação à depreensão do estilo, das coerções dos diferentes gêneros, da voz autoral e dos princípios constitutivos dos dois autores/criadores em questão, serão utilizadas como fundamentação teórica as reflexões presentes na obra do Círculo de Bakhtin, bem como outros apontamentos e releituras feitas sobre seus conceitos a partir da perspectiva de alguns estudiosos de semiótica, como Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin e Norma Discini de Campos.

Ainda que todos esses estudos formem uma rede orientada e sobredeterminada pela teoria semiótica de inspiração francesa, linha teórica escolhida como suporte teórico

predominante, o presente estudo compreenderá os possíveis diálogos existentes entre a teoria semiótica de linha francesa – antes somente compreendida como imanentista e, portanto, fechada às relações externas do texto - com as reflexões que Bakhtin e seu Círculo vêm deixando como contribuições cada vez mais profícuas para o enriquecimento dos estudos sobre o discurso, especialmente, para a semiótica da enunciação. Pautando-nos na existência de uma aproximação entre as teorias, o que pretendemos, ao longo de todo este trabalho, é demonstrar o modo como Luiz Fernando Carvalho, ao fazer uma leitura do romance de Machado, consegue, pelas marcas enunciativas reverberadas no texto transposto e pelas marcas dialógicas espraiadas nas relações com outros discursos e com a própria crítica tradicional da obra, aproximar não só teorias e leituras distintas, mas instaurar uma nova leitura e um índice crítico do romance *Dom Casmurro*.

As relações, nesse sentido, entre o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e a minissérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, deverão ser examinadas pelo modelo de percurso gerativo do sentido, oriundo da semiótica greimasiana, que nos oferecerá métodos próprios para extrair algumas das especificidades desses textos, fazendo com que a análise aponte, com maior rigor, o processo de concepção das obras como um universo organizado, coerente, dialógico e lógico, cujo produto configura seres que, de maneira particular, formalizam sua realidade. Os dois textos apresentados para análise pedem, cada um a seu modo, especificações em seu trato, justamente por mobilizarem modos de enunciação diferentes. Há, portanto, nesse modo de entrada analítico requerido pelo próprio texto, espaço para as contribuições de Bakhtin e seu Círculo, uma vez que o processo de análise de uma enunciação sobre outra enunciação (leitura da obra de Machado lida, por sua vez, por Carvalho) fundamenta-se num complexo movimento dialógico que nos permite depreender não só a significação dos dois textos em questão, mas, principalmente, as vozes reverberadas do texto transposto e da tradição a que ele se filia ou a que ele se distancia.

Até o momento do trabalho, foram levantadas e estudadas as vozes que compõem o trajeto da crítica mais tradicional sobre a obra *Dom Casmurro*. Verificamos, pela leitura que Carvalho fez do romance, a presença, na própria expressão do conteúdo, de certo ressoo das vozes marcantes da história da crítica machadiana e do seu movimento oscilatório entre as duas fases determinantes para rumos de recepção da obra, naquele contexto do século XIX. Dessa forma, infere-se que os nomes destacados pela leitura de Paulo Franchetti ganharam, também, espaço na aproximação televisiva que Carvalho faz. Contudo, tal leitura paradigmática da obra se faz de modo redimensionado e, principalmente, responsivo, uma vez que se trata agora de uma leitura particular, artística, que explora os valores resgatados de

uma tradição já consolidada e, portanto, de fácil identificação, mas de um modo atualizado com os valores que a sociedade atual retratada permite reconhecer-se e estabelecer relações. Ao demonstrarmos como tais vozes que se fazem presentes de algum modo na realização, verificamos como o conceito de dialogismo, base dos estudos do Círculo de Bakhtin, se faz presente na obra, não só no que diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem, mas à própria forma composicional que configura a aproximação artística de *Capitu.*

Em um segundo momento, delineamos o projeto estético do diretor Luiz Fernando Carvalho que se define por uma constante fusão de elementos populares com a mais sofisticada técnica existente no meio televisivo, alicerçados por um intenso diálogo com demais manifestações eruditas. Traçamos, ainda, as características que definem um romance autoconsciente, demonstrando como Carvalho, pelo modo como explora seu princípio composicional, consegue explorar os índices definidores de uma ficção autoreflexiva em um outro gênero como a minissérie. Ainda neste momento, demonstramos os procedimentos discursivos de citação convocados pelo diretor para deixar transparecer os dizeres dos enunciados alheios que perpassam o enunciado da minissérie. Por fim, ao perfilar as possíveis aproximações entre literatura e televisão e estabelecer o espaço que o gênero minissérie ocupa dentro da linguagem televisual - especificamente as realizações de Luiz Fernando Carvalho e seu *Projeto Quadrante* -, verificamos a exploração do procedimento da figuratividade como principal entrada analítica para o córpus em questão. Ao se apropriar de diversas leituras sobre a obra, Carvalho ora distancia-se ora aproxima-se dessas diversas vozes que compõem sua realização, contando, portanto, para tal efeito, com as ferramentas disponibilizadas pelo recurso da figurativização. Tal procedimento parece ser o mais adequado para adentrarmos na análise de um texto sincrético, uma vez que a imagem mostra-se como condensadora de sentidos latentes que, num romance, a palavra parece dar conta.

O trabalho segue, então, em seus próximos passos, com as análises das categorias da narrativa trabalhadas na minissérie (narrador, tempo, espaço e personagens), entendidas, aqui, como figuras, por apresentarem, em seus traços figurativos e pelos procedimentos discursivos de citação, as leituras e os diálogos anteriormente estudados e mobilizados pelo diretor em sua leitura aproximativa da crítica sobre o romance e da crítica reverberada na expressão visual da minissérie.

Com o término da pesquisa, objetivamos, ao estudar a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em cotejo com o processo de leitura e realização feito por Carvalho, verificar o modo como tal aproximação televisiva vem a se somar, juntamente com a crítica especializada já existente, a esses recentes estudos da obra em questão, engendrando, assim,

diversas outras possibilidades de leituras, bem como instituindo-se como um texto de retomada da crítica e das leituras realizadas sobre a obra, mas na especificidade, agora, do que é próprio de um texto sincrético: uma leitura que se faz visual. Luiz Fernando Carvalho, antes de ser um realizador da transposição de uma obra literária para outro gênero - o televisivo -, torna-se leitor ativo e crítico das relações intertextuais e extratextuais com as quais Machado soube preencher e ancorar seu texto. Ao mostrar-se, portanto, como leitor da obra que será transposta, Carvalho consegue lançar seu ponto de vista, mediado pelas escolhas significativas desse diálogo com outras leituras já existentes, mostrando um caminho profícuo e eficaz para uma análise que (se) quer conjugar as relações recíprocas, e, porque não, dialógicas, existentes entre a literatura e o cinema, a literatura e a televisão.

Referências

ALTER, R. **Partial magic**: the novel as a self-conscious genre. Berkeley, CA: University of California Press, 1975.

_____. A mimese e o motivo para a ficção. In: _____. **Em espelho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.127-146.

ASSIS, M. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. 3v.

_____. **Dom Casmurro**. Apresentação de Paulo Franchetti e notas de Leila Guenther. Cotia: SP: Ateliê Editorial, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética***:* a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na tv**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC: 2003.

CAPITU. A partir do Romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Escrito por Euclydes Marinho. Colab. Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu. Texto Final e Direção Geral. Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2009. 2 DVD'S, widescreen, color.Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

CAPITU. Minissérie de Luiz Fernando Carvalho; escrita por Euclydes Marinho; colaboração Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik; fotografias de Renato Rocha Miranda e Guilherme Maia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

DISCINI, N. Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo). **Alfa**: Revista de Linguística, São José do Rio Preto, v.53, p.595-617, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix / EDUSP; 1973.

ROUANET, S. P. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NÉLIDA PIÑON, TEOLINDA GERSÃO E MIA COUTO: EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E CONTAR

Daniela Aparecida da Costa (CAPES)
Maria Célia de Moraes Leonel
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Estágio atual da pesquisa

A presente pesquisa se encontra em fase inicial. A preocupação neste primeiro ano de doutorado tem sido com o cumprimento dos créditos em disciplinas e demais atividades obrigatórias do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr. Além de cursar as disciplinas - com suas respectivas leituras e escrita de trabalhos de conclusão - houve a elaboração, envio de resumos e participação em eventos no país. Obtivemos aceites para apresentação de comunicação em congressos nacionais (GEL - julho) e internacionais (ABRALIC – julho e ABRAPLIP - setembro); houve também a participação em atividades locais (Workshop da Pós-Graduação – abril e minicurso "Literatura e Cinema" - maio).

Com relação ao desenvolvimento do projeto, foram realizadas leituras e fichamentos de alguns textos teóricos e literários que fazem parte da bibliografia do projeto e também de outros que serão incorporados a ela. Além disso, o próprio projeto se encontra em fase de

reestruturação.

Breve descrição do projeto de pesquisa

É sabido que o contar sempre esteve presente no cotidiano do homem, primeiramente nas narrativas orais, passadas de geração em geração para a preservação da tradição por meio de mitos e ritos, até a sua passagem para a escrita e constituição dos diversos tipos de texto, em especial, do literário, mas, o objetivo primeiro sempre foi transmitir uma experiência, um ensinamento. Walter Benjamin, em seu texto "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", inserido na obra *Magia e técnica, arte e política* vol.1 (1994, p.198), afirma que entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos e que narrar devidamente implica em saber intercambiar experiências.

No presente projeto, toma-se o conto como objeto de estudo, pois acredita-se ser o gênero narrativo que mais se aproxima desse narrador primeiro das narrativas orais de que nos fala Benjamin e guarda as características dele.

A narrativa curta, segundo Alfredo Bosi (1975, p.7), se comparada à novela e ao romance, condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. O autor aponta ainda que o conto contemporâneo se apresenta surpreendentemente de forma variada: "ora é o quase-documento folclórico, ora quase-crônica da vida urbana, ora quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem" (p.7).

Desse modo, a escolha de se estudar narrativas curtas se justifica pela grandeza de possibilidades que o conto viabiliza e por sua qualidade em "intercambiar experiências" (Benjamin).

O presente projeto propõe, então, um estudo comparado da produção de contos de três autores contemporâneos de Literaturas em Língua Portuguesa: Nélida Piñon (Brasil), Teolinda Gersão (Portugal) e Mia Couto (Moçambique), tomando os elementos memorialístico, imaginário e da construção narrativa (contar) como objeto de análise. O intuito é investigar as peculiaridades do narrar em português, atentando para os procedimentos utilizados para exprimir a temporalidade e a espacialidade na constituição da memória e da imaginação criadora nos contos e também ter uma especial atenção para a figura do narrador, do contador de histórias, não no enredo em si, mas no como esse narrador elabora o seu contar.

Ao colocar lado a lado autores de países falantes da língua portuguesa, tem-se o intuito

de analisar as contribuições desses autores para a evolução e embaçamento das fronteiras preestabelecidos para o gênero conto e também as várias possibilidades que a narrativa curta de Língua Portuguesa abre para o mundo ficcional. Outro fator que corroborou para a escolha dos autores foi o apurado trabalho e a preocupação com a linguagem presentes demonstrado por esses escritores.

A primeira autora do trio de escritores escolhidos para formar o *corpus* desta proposta de trabalho é Nélida Piñon. Jornalista, professora, escritora e imortal da Academia Brasileira de Letras, nasceu no Rio de Janeiro em maio de 1937, é um nome importante dentro da produção ficcional contemporânea, não só no Brasil, mas também em outros países, na medida em que teve várias obras traduzidas para outros idiomas. Consagrada com diversos prêmios e títulos que comprovam seu comprometimento com a arte literária, entre eles merece destaque o Prêmio Príncipe das Astúrias de Letras em 2005. Estreou na literatura com o romance *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961, outros romances da escritora: *Madeira feita de cruz* (1963), *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1977), *Tebas do meu coração* (1974), *A força do destino* (1977), *A república dos sonhos* (1984), *A doce canção de Caetana* (1987) e *Vozes do deserto* (2004); contos: *Tempo das frutas* (1966), *Sala de armas* (1973), *O calor das coisas* (1980), *O pão de cada dia*: *fragmentos* (1994) e *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2001); ensaios: *O presumível coração da América* (2002), *Aprendiz de Homero* (2008), *O ritual da arte* (inédito); crônicas: *Até amanhã, outra vez* (1999); Literatura infanto-juvenil: *A roda do vento* (1996); memórias: *Coração Andarilho* (2009).

Na produção de narrativas curtas a autora dá continuidade ao trabalho com a palavra que iniciou em seus romances, trata-se de histórias impregnadas de amor, ironia, que partem da vida comum para discutir as relações humanas de modo universal.

A segunda autora é Teolinda Gersão. Escritora portuguesa contemporânea, nasceu em Coimbra em 1940, e, além da vasta obra literária, dedicou-se à carreira acadêmica até 1995, como professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, e a partir de então passou a dedicar-se exclusivamente à literatura. Como ficcionista estreou com o romance *O Silêncio*, em 1981, em seguida, em 1982, publicou *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado* (literatura infantil); em 1984 publica *Os guarda-chuvas cintilantes* (diário ficcional); em 1989, *O cavalo de sol*; em 1995, *A casa da cabeça de cavalo*, que forma com o romance anterior o chamado *ciclo do cavalo; A árvore das palavras* vem em 1997*; Os teclados*, em 1999; *Os anjos*, em 2000; *Histórias de ver e andar* (contos), em 2002*; O mensageiro e outras histórias com anjos* (contos), 2003; *A mulher que prendeu a*

chuva e outras histórias (contos), em 2007.

Atualmente Teolinda Gersão é um dos grandes nomes da atual ficção portuguesa, o que se confirma pelos diversos prêmios obtidos pela sua obra ficcional: Prêmio de ficção do Pen Clube (1981 e 1989) pelos romances *O Silêncio* e *O cavalo de Sol*, Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1995) para o romance *A casa da cabeça de cavalo*, prêmio Fernando Namora (1999) para *Os teclados*, Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco da Associação Portuguesa de Escritores (2003) para *Histórias de ver e andar* e, por último, o prêmio da Fundação Inês de Castro (2008) para o livro de contos *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias.*

No contos, Teolinda Gersão parte de histórias do cotidiano, de situações envolvendo personagens simples, ou seja, do particular para o mundo. Ao ser questionada sobre o título de *Histórias de ver e andar*, a autora respondeu que possuem esse nome em alusão ao nome que os árabes deram às narrativas de viagem e, justificando, afirma: "não é necessário ir longe para mudar o horizonte: o desconhecido mora ao lado, e também dentro da nossa porta. Reconhecê-lo - ou não – depende do modo de ver. E do modo de andar".

O terceiro escritor, Mia Couto, nasceu em Moçambique em 5 de julho de 1955, é filho de portugueses que emigraram para África em meados do século XX em virtude das Guerras Coloniais. Jornalista, biólogo e escritor é considerado um dos grandes nomes da literatura portuguesa de origem africana, é autor de romances, poesias, crônicas, ensaios e contos. Publicou o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, em 1983, *Terra Sonâmbula*, seu primeiro romance, publicado em 1992, ganhou, em 1995, o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. Merecem destaque ainda as obras: *O Último Voo do Flamingo* (2000, romance que lhe rendeu o Prêmio Mário António de Ficção em 2001); *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2001, romance que foi adaptado em filme pelo português José Carlos Oliveira)*; O Outro Pé da Sereia* (2006, romance); *Vozes Anoitecidas* (1986, obra de contos, que rendeu ao escritor o Grande Prêmio da Ficção Narrativa em 1990); *Estórias Abensonhadas* (1994, contos), *Contos do Nascer da Terra* (1997, contos); *O Fio das Missangas* (2003, contos); *Cronicando* (1988, crônicas que renderam ao autor o Prêmio Nacional de Jornalismo Areosa Pena, em 1989).

Nas narrativas curtas, Mia Couto esbanja poeticidade escrevendo narrativas breves aparentemente sem significações, mas que implicitamente focam o humano, estados de espírito e principalmente o contar. Assim escreve o autor na epígrafe de seus contos de *Os fios da missangas*: "A missanga todos a vêem. Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas. Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o

tempo", assim, o que se pretende com este trabalho é não só olhar para as missangas, mas tentar enxergar o fio que as forma, ou seja, não só admirar o enredo, mas também, entender sua maquinaria, seu fio.

Como ponto de partida, o *corpus* de análise do presente projeto compreenderá três obras: *O calor das coisas* (1980), de Nélida Piñon, *Histórias de ver e de andar* (2002), de Teolinda Gersão e *O fio das missangas* (2003), de Mia Couto. Pretende-se investigar as contribuições e revelações que esses autores trouxeram para o gênero conto, por meio da análise dos elementos da memória, da experiência de contar. Esse último elemento ligado à figura do narrador primeiro de que nos fala Walter Benjamin, na medida em que ao ler os contos de Nélida Piñon, Teolinda Gersão e Mia Couto, o leitor mergulha num mundo cheiro de experiências, memórias e muitas vezes se encontra com esse primeiro narrador benjaminiano, como procuraremos comprovar com este trabalho.

O foco principal neste trabalho, portanto, é investigar os procedimentos narrativos utilizados por cada um dos autores escolhidos na composição de narrativas curtas, levando em consideração o contexto histórico-crítico em que esses contos foram produzidos e as preferências e tendências marcantes de cada um dos autores, procurando traçar convergências, tendo como ponto de partida o contar. Este trabalho contribuirá para ampliar o estudo sobre o gênero conto e também sobre as peculiaridades da produção contista de três importantes autores de Literaturas em Língua Portuguesa.

Objetivos

a) analisar e refletir sobre obra ficcional dos autores inseridos na produção ficcional contemporânea de Literaturas em Língua Portuguesa, em especial Nélida Piñon, Teolinda Gersão e Mia Couto;

b) analisar a representação dos elementos memória, experiência e contar nas obras *O calor das coisas* (1980), de Nélida Piñon, *Histórias de ver e de andar* (2002), de Teolinda Gersão e *O fio das missangas* (2003), de Mia Couto, para a construção da figura do narrador;

c) refletir sobre os possíveis diálogos, convergências e divergências na produção ficcional desses autores, em especial, na produção de narrativas curtas.

Metodologia

Para a realização deste projeto, primeiramente, será realizada uma leitura atenta, crítica e interpretativa das obras que compõem o *corpus* deste trabalho, a fim de perceber as potencialidades e singularidades do texto literário. Em seguida, pretende-se efetuar a leitura e

fichamento de textos críticos sobre narrativa, em especial, textos que tratem das narrativas curtas e que focalizem a questão da memória e da experiência.

Como aporte teórico para as idéias de memória e experiência merecem destaque os textos "Experiência e pobreza" e "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Walter Benjamin, *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, de Henri Bérgson e *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, de Ecléa Bosi. Por fim, para os estudos do narrar e das categorias narrativas merecem destaque as obras *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette, *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur e o *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes.

Referências

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1959.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985[a]. p.197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas 1**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985[c]. p. 114-119.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 2.ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ, 1979.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976.

COUTO, M. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987.

_____. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. **Estórias abensonhadas**. Lisboa: Caminho,1994.

_____. **Contos do nascer da terra**. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. **Na berma de nenhuma estrada**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

CURY, M. Z. F.; FONSECA, M. N. S. **Mia Couto***:* espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GERSÃO, T. **Histórias de ver e andar**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **O mensageiro e outras histórias com anjos**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

_____. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sudoeste, 2007.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

KOTHE, F. R. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora UnB, 1984.

LARANJEIRA, P. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista de filologia românica**, Anejos, II, p.185-205, 2001.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

PIÑON, N. **Tempo das frutas**: contos. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Sala de Armas**: contos. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **O calor das coisas**: contos. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **O pão de cada dia**: fragmentos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **O Cortejo do Divino e outros Contos Escolhidos**. Porto Alegre, 1999.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994-1997.

ROBBE-GRILLET, A. Tempo e descrição da narrativa de hoje. In: _____. **Por um novo romance**. Tradução de Cristóvão Santos. Publicações Europa- América, 1963. p. 155-169.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SEGRE, C. **As estruturas e o tempo**. Tradução de Silvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVA, A. C. da. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução Ana Mafalda Leite. São Paulo: Martins Fontes,1978.

TUTIKIAN, J. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

JOGO E CONTRAJOGO:
O LÚDICO NO TEATRO DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU

Eduardo Neves da Silva (FAPESP)
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Descrição da pesquisa

O historiador holandês Johan Huizinga afirma em seu célebre ensaio de antropologia cultural que "A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida quotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo" (HUIZINGA, 1971, p. 30). Se atentarmos para o fato de que a arte teatral, nas suas manifestações em diferentes tempos e contextos culturais, recorreu amiúde ao uso da máscara, podemos facilmente estabelecer relações entre "o mundo do jogo" e o teatro. Ao relacionar o lúdico com os gêneros literários, Huizinga (1971) afirmará ainda que elementos que remetem ao "jogo agonístico" — como as competições ou as tarefas pelas quais o herói tem de passar — compõem, quase sempre, o tema central das obras literárias (dentre as quais podemos incluir, evidentemente, a literatura dramática).

As óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, O Judeu, são pródigas em ações de natureza essencialmente lúdica, tais como os disfarces, as máscaras, além de esconderijos e duelos; as falas das personagens, inclusive, apelam frequentemente a trocadilhos, expressões de chave ambígua e metáforas — expedientes linguísticos pertencentes, também, à esfera do lúdico, os quais, em tais peças, contribuem em grande medida para o efeito cômico.

A primeira diretriz deste projeto é, pois, a ideia da proximidade entre o jogo e o teatro cômico do Judeu – ideia, aliás, alentada pela a seguinte afirmação do estudioso português José Oliveira Barata:

> No complicado jogo que deliberadamente se constrói para um público que no teatro procurava sobretudo a componente lúdica, as personagens adquirem particular relevância não só pelo papel que desempenham no desenvolvimento da acção, como ainda pelo estatuto de *contrajogo* que é, na maioria dos casos, o catalisador da eficácia cómica de quase todas as obras de Antônio José. (BARATA, 1998, p. 316, grifo do autor)

Tendo optado por um gênero bifronte como a tragicomédia[1], isto é, a ópera joco-séria — como foram classificadas as suas peças na época de sua publicação —, Antônio José da Silva engendra, em seus "labirínticos" enredos teatrais, um *jogo* sempre seguido de um *contrajogo*. Vemos nas suas peças, com efeito, o caráter sério, ou elevado, da tragédia contraposto ao caráter rasteiro e jocoso da comédia de costumes; a fala em prosa das personagens seguida de recitações, árias e coros; o preciosismo da fala das personagens *discretas* a par da linguagem vulgar das personagens cômicas, os chamados *graciosos.* O

[1]De acordo com Oliveira Barata, a ópera joco-séria de Antônio José da Silva pode ser identificada com a tragicomédia, uma vez que as peças do autor luso-brasileiro fundamentavam-se na "alternância do trágico com o cômico, simultaneidade de acções conduzidas pelas figuras nobres (reis, fidalgos, militares valorosos) e [...] por criados que contribuem para a distanciação do espectador" (*apud* SILVEIRA, 1992, p.142).

gracioso, a propósito, desempenha a função de verdadeira "peça-chave" no teatro silviano. É este valioso personagem, geralmente oriundo da criadagem, que desencadeia a intriga, em todas as peças do Judeu, por meio das suas "indústrias", mostrando-se astuto, muitas vezes velhaco ou sorrateiro, embora sempre fiel ao seu patrão. É por isso, em especial, que o gracioso poder ser comparado a uma peça de jogo, como o faz Barata:

> Herdeiro de uma longa tradição cuja vitalidade no teatro europeu se encontra sobejamente comprovada, o gracioso é a personagem polivalente por excelência, capaz de *resolver* o que parece irresolúvel; [...]. Voluntariamente construtor de complicados "enleios", outras vezes obediente criado, que "sabiamente" oferece os seus préstimos ao patrão, nunca, no entanto, o *gracioso* abdica da sua individualidade, acabando quase sempre — como no xadrez — por ser o peão que resolve o jogo. (BARATA, 1998, p. 317, grifos do autor)

Segunda peça composta pelo Judeu, *Esopaida ou vida de Esopo*, como sugere o título, tem como enredo a vida do fabulista Esopo, mesclada com elementos extraídos das fábulas mesmas, tais como o episódio "das línguas" e o da aposta de "beber o mar". Antônio José teria como principais fontes, segundo Barata, a edição espanhola de um *Isopete*, do século XVII, e *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo*, publicada por Manuel Mendes da Vidigueyra, com reimpressões de 1603 até 1800 (cf. PEREIRA, 2007, p.152).[2]

Antes também de Antônio José, o francês Edmé Boursault (1638-1701) escrevera duas comédias sobre a vida do autor de fábulas: *Les fables d'Ésope* ou *Ésope à la ville* e *Ésope à la cour*, peças que, segundo o alvitre de Paulo Roberto Pereira (2007), não chegaram a influenciar o comediógrafo luso-brasileiro. Num texto crítico sobre o teatro do Judeu, Machado de Assis (*apud* PEREIRA, 2007, p.152) ressaltara, ainda, o fato de que em Boursault o Esopo é "moralista, um autor de apólogos"; enquanto que em Antônio José o fabulista parece um "daqueles lacaios argutos e atrevidos da comédia clássica". Além dos diálogos em prosa e do uso da linguagem popular de sua época, lançando mão, inclusive, de termos de baixo calão, o autor de *Esopaida* constrói também o seu diferencial quando joga com referências espácio-temporais que remetem ao contexto histórico do Portugal do século XVIII – como, por exemplo, as feiras da praça do Rossio, em Lisboa, onde se desenvolve a ação da primeira cena de *Esopaida*.

[2] Além de *Esopaida*, têm também origem em paradigmas literários as peças *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), baseada na obra de Miguel de Cervantes, e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), diálogo intertextual com as obras *Anfitrião* (194 a.C.), de Plauto, *Comédia dos Anfitriões* (1587), de Camões, e *Amphitryon* (1688), de Molière.

Tendo como alvo principal a filosofia escolástica, que então dominava o ensino acadêmico português, o comediógrafo expõe a toda prova a sua artilharia crítica através da personagem cômica de Esopo, que granjeará, num debate filosófico, o título de doutor depois de uma extensa e macarrônica argumentação sobre o amor:

> XANTO: Ora, eu te constituo doutor, Esopo, pela autoridade que tenho da República.
> PERIANDRO: Muito bem, senhor doutor.
> ÊNIO: Senhor doutor? Seja-lhe muito parabém.
> ESOPO: Com que só basta dizer o senhor Xanto que sou doutor, para logo o ser?!
> XANTO: Quem o duvida?
> ESOPO: Eu cuidava que para ser doutor era necessário andar um homem em Salamanca sete anos, e no cabo só uma palavra basta para ressuscitar a um néscio do sepulcro da ignorância! (SILVA, 2007, p. 203-204)

Esta "conferenciazinha" (SILVA, 2007, p. 198) entre Xanto, Ênio, Periândro e Esopo, mais do que uma representação caricata do ensino acadêmico, então dominado pela escolástica, constitui-se como reprodução de uma formalidade intelectual e acadêmica de essência lúdica, desvelando assim a recorrência de tais práticas, em especial, no período barroco. É o caso, pois, de enfatizarmos que tais representações presentes nas peças do Judeu não são meros episódios de ludicidade gratuita; elas são, isto sim, um espelhamento de atividades culturais e intelectuais que, no caso do embate de ideias, tiveram como corolário fundamental o desenvolvimento do pensamento filosófico: "A competição pode ser considerada um dos traços mais marcantes de toda a evolução escolástica e das universidades. Durante muito tempo a moda dominante nas discussões filosóficas foi o problema dos 'universais' [...]" (HUIZINGA, 1971, p. 174).

Em *Esopaida*, seja através da representação de um debate filosófico, seja através do uso de disfarces pelas personagens, o que salta aos olhos é que as ações de natureza lúdica são, em diversas cenas, o ensejo cabal para os quiproquós e outras situações cômicas. Mesmo a guerra – geralmente condenada pela moral nossa contemporânea, sendo associada a atos escabrosos e consequências violentas para pelo menos um dos lados do confronto – pode vir, nas obras de ficção, impregnada de ludicidade. Até porque a relação entre o lúdico e o combate, como assinala Huizinga (1971) no capítulo "O Jogo e a Guerra", vai muito além da metáfora. Segundo o historiador holandês, a luta pode ser considerada "a forma de jogo mais intensa e enérgica, e ao mesmo tempo a mais óbvia e primitiva" (HUIZINGA, 1971, p. 101). Na Parte II de *Esopaida*, a guerra dos atenienses contra o exército do rei Cresso da Lídia é justamente o *leitmotiv* central.

Cumpre salientar, porém, que, embora o jogo, em princípio, seja delimitado por regras que devem ser rigorosamente observadas pelos seus partícipes, é exatamente na quebra de certas regras que reside muito da eficácia cômica das peças do Judeu. À guisa de exemplo podemos citar o momento de *Esopaida* (Cena V da Parte II) em que Esopo, ardilosamente, recusa-se a lutar com Temístocles, alegando em primeiro lugar que não há igualdade entre sua espada e a de seu adversário; mas, depois de medirem o tamanho das armas, o poltrão insiste em não lutar, afirmando agora que Temístocles rompe com as leis do duelo de um contra um ao trazer um exército atrás de si. Entretanto, é Esopo, de fato, quem viola as regras, enganando o seu desafortunado oponente e golpeando-o, traiçoeiramente, logo em seguida:

> TEMISTÓCLES. Eu venho só e não trago nenhum comigo. *(Volta-se.)*
> ESOPO. Quer agora negar o que eu estou vendo? Olhe para trás e verá com os seus olhos. Ai! Um, dois, três, dezenove, cinqüenta.
>
> *Ao voltar Temístocles a cara, dá-lhe Esopo uma cutilada e deitará a fugir para a praça e cai Temístocles.*
>
> ESOPO. Agora, que se vira, reviro eu. Zumba! *(Vai-se.)*
> TEMÍSTOCLES. Ah, traidor, que me mataste. Traição, traição! (SILVA, 2007, p. 214)

Se atentarmos ainda para a forma das peças cômicas do Judeu, verificaremos que a presença da ludicidade em tais obras não se resume apenas na representação de situações propriamente lúdicas ou que tenham a sua origem no lúdico. O jogo está presente, pode-se dizer, na estrutura genérica das peças. A ópera joco-séria, identificada com a tragicomédia, pode ser compreendida como um gênero que, como já dissemos, *joga* com a ambivalência de formas, de linguagens e de situações. Ademais, algumas partes cantadas ocorrem na forma de *esticomitia*, ou seja, como duelos retóricos entre duas ou mais personagens.

Encenada no mês de maio de 1735, *Os encantos de Medeia* tem argumento baseado no mito grego de Medeia.[3] Na peça de Antônio José, o "Argumento" espelha, com algumas poucas alterações,[4] o enredo mitológico: a história dos argonautas que, por honra e cobiça, desembarcam na ilha de Colcos com o fito de conquistar o velocino de ouro.

---

[3] Da pena do Judeu, ainda temos as seguintes peças com motivos mitológicos: *Labirinto de Creta* (1736), *Precipício de Faetonte* (1737) e *As variedades de Proteu* (1738), além da já citada *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736).

[4] Antônio José dispensa ao enredo mitológico de Medeia um tratamento mais cômico, tal como Francisco de Rojas Zorrilla na peça *Los encantos de Medea* (1645); ao contrário de Eurípides, Sêneca ou Corneille, que enveradaram para o trágico.

Tanto na mitologia quanto na peça do Judeu, Jasão ludibria Medeia, fingindo amá-la quando, na verdade, é Creúsa o alvo de sua estima. Eis um caso de triângulo amoroso que, como é frequente nessas circunstâncias, provocará entre os envolvidos uma rivalidade e uma competição acirradas. Em *Os encantos de Medeia*, o *agon* central é a disputa entre Medeia e Creúsa pelo amor de Jasão. Comparando-se esta obra com outras peças do mesmo autor, constata-se que tal estratégia dramática, baseada no jogo do amor[5] – ora sendo subsidiária, como em *Esopaida* ou *Guerras*, ora sendo principal, como em *Encantos* –, é elemento recorrente nas tragicomédias de Antônio José.

Na dramaturgia, o duelo de insultos e/ou acusações entre as personagens geralmente é a expressão mais enfática do *agon*.[6] Em *Os encantos de Medeia*, a protagonista bate de frente com Jasão num confronto em forma de ária a duo (Cena III, Parte II). Na cena seguinte, há uma ária a trio, configurando esse mesmo tipo de duelo, da qual participam, além de Medeia, Creúsa e o Rei da Tessália, pai da primeira, o qual fica deveras injuriado ao saber que a sua desleal filha entregara o velocino de ouro a Jasão.

Também em *Esopaida* e em *Guerras* as personagens envolvem-se em disputas poéticas e vocais.[7] Na primeira peça, há o embate entre Eurípedes e a sua filha, Filena, numa ária a duo (Cena II, Parte II); e, numa ária a trio, Eurípedes enfrenta Esopo e Geringonça (Cena VI, Parte II). Em *Guerras*, o duelo em ária a duo é entre D. Lancerote e Sevadilha (Cena II, Parte I); e D. Gilvaz e D. Fuas duelam entre si numa ária a trio, onde há a interferência de D. Clóris, que tenta apaziguar os contendores (Cena II, Parte II).

A ópera joco-séria *Guerras do Alecrim e Manjerona*, encenada em Lisboa no carnaval de 1737, é considerada a obra-prima do Judeu. Trata-se da única peça do comediógrafo cuja fábula não foi extraída de fontes literárias ou mitológicas. O mote da obra é um "golpe do baú" planejado por D. Gilvaz e D. Fuas, que desejam conquistar o amor, respectivamente, das jovens casadouras D. Clóris e D. Nise, sobrinhas do avarento e ranzinza D. Lancerote. Esta peça, cuja ação se passa na época contemporânea do autor, baseia-se na contenda entre os ranchos da manjerona (D. Fuas e D. Nise) e do alecrim (D. Gilvaz e D. Clóris), revelando

[5] Não é sem motivo que utilizamos aqui a expressão "jogo do amor", pois "tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo" (HUIZINGA, 1971, p. 148).

[6] Estamos desconsiderando, evidentemente, algumas experiências teatrais modernas – como o teatro brechtiano ou o teatro do absurdo – em que a ação não se baseia propriamente no *agon*.

[7] Cumpre esclarecer, à luz de Huizinga, que jogos antitéticos não são sinônimos de jogos agonísticos. Assim, por exemplo, "Um canto alternado, as duas metades de um coro, um minuete" (1971, p. 53-54) são exemplos de jogos antitéticos que não apresentam necessariamente caráter agonístico, ou seja, caráter de competição. Nas peças de Antônio José, podem encontrar-se manifestações poéticas e musicais tanto agonísticas quanto não-agonísticas.

desde logo, já no título, o caráter de competição e rivalidade que perpassa toda a obra. Na Cena I da Parte I, há uma espécie de declaração de "guerra" entre os "partidários" dos ranchos oponentes:

> D.GILVAZ. Se vós sois do rancho da manjerona, já me podereis conhecer por inimigo declarado, seguindo eu a parcialidade do alecrim; e, como nas guerras destas plantas havemos os dois ser contrários, mal poderei socorrer-vos, e assim ficar-vos embora, D. Fuas, e viva o alecrim. *(Vai-se.)*
> [...]
> D. FUAS. Viverá a manjerona, apesar do mais intensivo ardor de opostos planetas. (SILVA, 2007, p. 337)

Nesta disputa envolvendo amor e honra, cada adversário buscará ardentemente o êxito da vitória, a "filigrana do jogo" (SILVA, 2007, p. 386).

O aproveitamento de recursos e de eventos de origem lúdica, como a guerra e outras formas de competição, justifica-se, em parte, pela *tensão* e pelo *entusiasmo* que Antônio José da Silva, como bom comediógrafo, almejava provocar no seu público – sensações naturalmente ligadas ao jogo e que, nessas situações, suscitam frequentemente a indagação "*Quem sairá vitorioso?*". No entanto, em *Guerras*, assim como na maioria das peças do autor, quase todos saem ganhando. Afinal, era de praxe, no gênero tragicômico, o *happy end*.

Destaca-se nesta peça, possivelmente mais do que nas outras duas que integram o nosso *corpus*, a importância do gracioso Semicúpio no desenvolvimento da ação. Cumprindo eficazmente a função de "peão que resolve o jogo", como afirma Barata, Semicúpio, com o objetivo de que o seu patrão triunfe e conquiste a mulher amada, vale-se de "indústrias", isto é, de artimanhas de toda a sorte, muitas delas de cunho lúdico – são exemplos os disfarces de vendedor de alecrim (Cena II, Parte I), de médico (Cena V, Parte II) e de juiz (Cena VI, Parte II) –, burlando assim a vigilância implacável do velho tio, sovina e superprotetor, dentro de uma casa descrita como verdadeira fortaleza.

Julgamos ser fundamental à compreensão do teatro silviano a explicitação de um diálogo que se estabelece entre as peças e o contexto histórico-cultural no qual se dá a sua produção. Portanto, ser fundamental não nos restringirmos à análise das estruturas literárias e teatrais das peças em questão, pois que, não obstante a temática das mesmas ser proveniente de fontes mitológicas ou literárias (à exceção de *Guerras do Alecrim e Manjerona*), elas guardam ligações mais ou menos evidentes com o tempo e o lugar do autor, isto é, a primeira metade do século XVIII em Portugal.

Naquele tempo, em que pese o fato de o barroco parecer já um tanto desgastado – com efeito, os próprios poetas "barrocos" começavam já a criticar as excrescências da poesia sua coetânea (cf. SILVEIRA, 1992, p. 184) –, era ainda o estilo barroco que impressionva os artistas portugueses. A obra de Antônio José da Silva, circunscrita a esse período cultural e artístico de grande estímulo à fruição sensorial e à inteligência, além do culto da alegoria à maneira de *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, dificilmente poderia escapar à influência de "uma de suas principais categorias de estrutura e linguagem: *o lúdico*" (ÁVILA, 1971, p. 12).

A presença do lúdico, aliás, não se limita ao domínio das formas artísticas. Em seu estudo *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, Affonso Ávila propõe uma síntese interpretativa do barroco, que transcende a noção de que este se limitaria às formas da arte. Para Ávila, a expressão barroca teria ido além do objeto artístico, modificando a percepção do homem daquele tempo: "O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um *estilo de vida*, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá [...] ser tomado como categoria crítica" (ÁVILA, 1971, p.22). Por isso, quando pensamos no lúdico como conceito útil à análise e à interpretação das peças do Judeu, temos a consciência de que será também importante discorrer sobre o alcance do ludismo nos fenômenos sociais e culturais daquele tempo – em fenômenos extraliterários, portanto, a que a obra de Antônio José se refere explícita ou implicitamente e que o estudo de Affonso Ávila e, especialmente, o de Johan Huizinga nos ajudarão a compreender melhor.

Ainda em vida de Antônio José, as suas peças foram representadas em Lisboa, no Teatro do Bairro Alto, e obtiveram desde logo imenso êxito junto ao público frequentador daquele teatro – que já não era somente o público culto e letrado, mas, principalmente, um público constituído pelas classes populares, às quais o Judeu facultava divertidas paródias das suntuosas e caras óperas italianas que então encantavam a corte luxuosa de D. João V. No entanto, apesar do grande sucesso das óperas quando da sua estréia, posteriormente muitos estudiosos e alguns respeitáveis autores de ficção detiveram-se, principalmente, não na especificidade da obra cômica do Judeu, mas sim nos dramáticos episódios da sua biografia, marcada pela implacável perseguição da Inquisição portuguesa, que não descansou enquanto não condenou à morte o cristão-novo Antônio José da Silva.

No Brasil, principalmente, a tendência prevalecente de retratar esse comediógrafo, sobretudo, como *mártir* da Inquisição portuguesa desviou durante muito tempo (e até hoje

desvia) a atenção crítica para os eventos da sua biografia e para a sua prática religiosa, provocando assim o retardamento da descoberta, pelos críticos e realizadores de teatro, da peculiar riqueza da sua ficção teatral, propriamente dita.

Este trabalho apresenta-se, pois, como iniciativa que almeja suprir essa lacuna crítica através de um estudo que, centrado na própria produção teatral silviana, lance mais alguma luz sobre as suas peculiaridades literárias e cênicas. Apostamos, assim, na importância de destacar a relevância das óperas cômicas do Judeu não apenas no âmbito do teatro português setecentista, mas também no da história do teatro português como um todo.

Referências

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARATA, José Oliveira. **António José da Silva**: criação e realidade. Coimbra: Edição do Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. 2v.

HUIZINGA, Johan. ***Homo Ludens****:* o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SILVA, António José da. **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4v.

_____. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

***SHENIPABU MIYUI*: LITERATURA E MITO**

Érika Bergamasco Guesse (FAPESP)
Karin Volobuef
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Resultados parciais: descrição do estágio atual da pesquisa

Seguindo a metodologia proposta para o desenvolvimento do trabalho, neste momento da pesquisa, temos nos dedicado a verificar como tem ocorrido o "fenômeno da escrita indígena" no Brasil e como essas produções escritas de autoria indígena têm se revestido de um caráter literário. Fora isso, buscamos investigar como se iniciou o processo de escrita indígena, quais são as características dessa literatura, quais são seus principais representantes.

Em primeiro lugar, pesquisamos os direitos legais garantidos aos indígenas essencialmente pela Constituição de 1988, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996) e pelo Plano Nacional da Educação (2001). De acordo com Souza (2003, *on-line*), a constituição brasileira de 1988 reconheceu oficialmente a existência de línguas indígenas no Brasil e garantiu o direito à educação bilíngüe. Como conseqüência disso, a partir da década de 90, escolas indígenas diferenciadas começaram a ser criadas em nosso país. Com a criação dessas escolas, algumas personagens, antes inexistentes, começaram a atuar no cenário educacional brasileiro. Professores indígenas passaram a ser formados e a lecionar nessas escolas para um público discente composto em sua grande maioria (quando não em sua totalidade) por indígenas. Dessa maneira, um material didático também diferenciado se fez necessário. Além de aprenderem ou aprimorarem o domínio da língua portuguesa escrita, muitas tribos indígenas, anteriormente ágrafas, intensificaram o processo de construção de sistemas alfabéticos escritos de suas próprias línguas de origem.

No Brasil, existem cerca de 2765 escolas indígenas diferenciadas e cerca de 246 mil discentes índios (22 mil na educação infantil; 175 mil no ensino fundamental; 27 mil no ensino médio; 21 mil na EJA; mil alunos na educação profissional e 9 mil no ensino superior), segundo informações do Censo Escolar 2010. Temos também, em nosso país, cerca de 12 mil professores indígenas, dos quais 2 mil são graduados e 3 mil estão em formação. São esses professores que assumiram primordialmente a confecção de seus próprios materiais didáticos, fazendo com que suas histórias, cantos, mitos e poesias passassem do âmbito da oralidade para o âmbito da escrita. Eles têm construído, a partir de suas práticas de trabalho, a literatura das suas comunidades: são os chamados "livros da floresta" (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 196-297).

Naturalmente, vale ressaltar que, ao escreverem suas narrativas, os indígenas deixam de lado toda a complexidade do processo performativo de narrar oralmente, mas outras características da oralidade, como a repetição, a condensação dos enredos, as expressões que marcam o início e fim das histórias, a informalidade e coloquialidade da linguagem ainda são preservadas. Dedicamos uma parte dessa primeira etapa da pesquisa para a reflexão sobre as

relações entre a tradição oral e a escrita, bem como para a importância da arte de narrar para as comunidades indígenas, retomando as considerações de Walter Benjamin sobre o narrador.

Antes, toda contribuição cultural indígena era coletada, selecionada, modificada e registrada pelos brancos; certamente, essa intermediação fazia com que muito da originalidade das narrativas fosse perdida. A figura do índio era vista apenas como personagem das histórias dos brancos ou os brancos se posicionavam como "donos"/ autores das histórias dos índios. O que tem acontecido nas últimas décadas é que os próprios indígenas têm assumido a voz narrativa, tornando-se sujeitos, autores/ criadores de seu legado cultural escrito.

Nesse processo de escrita indígena, vários são os envolvidos. Os narradores, na grande maioria dos casos, são os índios mais velhos – considerados mais sábios –, que narram as histórias de seus antepassados aos indígenas mais novos, que assumem, então, o papel de coletores (função essa ocupada anteriormente por brancos, principalmente antropólogos). O papel do escritor, diferentemente da tradição ocidental, na maioria das vezes não é de apenas um indivíduo, mas sim de um grupo – geralmente de professores – que, junto dos brancos ou não, discutem a escrita das histórias e compõem em conjunto os textos. Já os processos de editoração e publicação estão designados aos brancos e têm o apoio financeiro de instituições governamentais, já que os indígenas não possuem meios financeiros ou práticos para assumirem completamente suas produções escritas. Por fim, os leitores são compostos em maior escala pelos indígenas, principalmente os alunos das escolas diferenciadas, mas também em menor escala pelos brancos.

As produções indígenas são escritas tanto em suas línguas de origem quanto em língua portuguesa. Há livros que utilizam apenas a língua indígena; outros, apenas o português; outros ainda que apresentam as narrativas na língua indígena e traduzidas para o português, e, por fim, aqueles que apresentam duas versões (e não traduções) das histórias, uma na língua indígena e outra em língua portuguesa, como é o caso da obra que compõe o *corpus* de nossa pesquisa. O que podemos verificar nesse processo é que a língua do branco, utilizada anteriormente como instrumento de dominação e manipulação de saberes, passa agora para o domínio escrito do índio. O que antes era uma "arma" contra passa agora a ser uma "arma" favorável ao indígena, uma ferramenta que possibilita sua expressão imaginativa, comunicativa e também um instrumento político para a divulgação e valorização de sua cultura, seus costumes e, acima de tudo, de seus direitos.

Os indígenas dividem suas narrativas em dois grandes grupos: as *histórias de hoje* e as *histórias de antigamente*. As histórias de hoje são narrativas históricas, geralmente de autoria

individual, que tratam de fatos e acontecimentos situados no presente atual, como por exemplo, a luta pela demarcação de territórios. Já as histórias de antigamente são narrativas originadas da oralidade performática e mítica, geralmente de autoria coletiva, que tratam de fatos e acontecimentos situados no "tempo de antigamente", também chamado de presente anterior ou tempo mítico, segundo Souza (s.d., *on-line*). No momento das histórias de antigamente, tudo ainda estava sendo criado, por isso os seres não têm uma forma definida, podendo se metamorfosear constantemente. No presente atual, por outro lado, cada ser já possui sua forma definida e os processos de transformações cessaram. Vale destacar que, em algumas culturas aborígenes, esses dois planos – que poderíamos, simploriamente, denominar de "plano da História" e "plano do Mito" – coexistem e é possível haver comunicação entre eles; são os pajés ou os xamãs aqueles que possuem o poder de transitar entre os dois planos, geralmente após a ingestão de alguma bebida alucinógena.

Uma outra característica significativa dos livros de literatura indígena é o diálogo entre os textos escritos e visuais; a grande maioria das narrativas é acompanhada de desenhos bem coloridos, feitos pelos próprios índios. Para os indígenas, as ilustrações têm a mesma importância das histórias escritas e, em alguns casos, possuem um significado cultural. Há ainda algumas comunidades que consideram o texto escrito como uma complementação ou "ilustração" do texto visual, segundo Souza (2006), que denomina essas narrativas indígenas de *narrativas multimodais*. Em alguns casos, os editores não-índios, ao configurarem os textos indígenas, desconhecem o valor do elemento visual, e dão, erroneamente, maior importância ao texto verbal alfabético.

Para essa primeira parte do trabalho, no que diz respeito às relações entre oralidade e escrita, recorremos principalmente aos estudos de Louis-Jean Calvet e de Ana Mafalda Leite. Sobre a importância da arte de narrar, recorremos às considerações de Walter Benjamin, Câmara cascudo e Zamuner. Para refletir de maneira mais específica sobre a prática escritural e literária indígena, utilizamos os estudos da Profª Drª Maria Inês de Almeida (UFMG), da Profª Drª Ivete Lara Camargos Walty (PUC-MG) e do Prof. Dr. Lynn Mario T. Menezes de Souza (USP). Além disso, basearmo-nos também nas manifestações dos próprios indígenas, representantes e defensores de suas expressões literárias, como Daniel Munduruku, Graça Graúna, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Darlene Taukane, dentre outros. Essas manifestações diretas dos indígenas ainda possuem como principal veículo de divulgação a Internet; devido a esse fato – que pode ser considerado fator característico do tipo de produção a qual nos dedicamos neste trabalho – uma parte significativa da primeira etapa de nossa pesquisa foi realizada através dessa mídia.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaios sobre a literatura indígena contemporânea**. 1999. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & Tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

ITINERÁRIOS – revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara (UNESP), v.11 (volume dedicado ao tema "A voz do índio"), 1997.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula Mana e outros (Org.). **Shenipabu Miyui**: história dos antigos. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MUNDURUKU, Daniel. **Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade**, 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/literatura-indigena>. Acesso em: 08 jul. 2010.

MUNDURUKU, Daniel. **A escrita e a autoria fortalecendo a identidade**, [s.d.]. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/a-escrita-e-a-autoria-fortalecendo-a-identidade>. Acesso em: 08 jul. 2010.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil, 2003. ***Revista Semear 7***. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html>. Acesso em: 18 jun. 2010.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Uma outra história, a escrita indígena no Brasil**, [s.d.] Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>. Acesso em: 18 jun. 2010.

VILELA, L. H. A. Voz e visibilidade dos povos indígenas no Brasil, EUA e Canadá. **Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis, 1999.

WALTY, Ivete L. C. **Narrativa e imaginário social**: uma leitura das "Histórias de maloca antigamente", de Pichuvy Cinta Larga. São Paulo: USP, 1991. (Tese de doutoramento)

WALTY, Ivete L. C. Da casa do índio em Rondônia ao Museu do Homem em Paris, via USP. Literatura e diferença. **Anais do IV Congresso ABRALIC**. São Paulo: ABRALIC, 1995, p. 407-409.

WEIZEL, Antônio Henrique. **Folclore literário e lingüístico**: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular. 2.ed. rev. e ampl. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1995.

ZAMUNER, José Alaércio. Tradição oral e literatura acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana et al. (Org.). **Ficções**: leitores e leituras. Cotia: Ateliê, 2001. p.11-39.

E DO VERBO SE FEZ CARNE: UM ESTUDO SOBRE A OBRA *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

Fabiana Abi Rached de Almeida.
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O objetivo deste trabalho de doutorado é analisar a obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975) a partir do corpo enquanto lócus conceitual, inspirado pelo projeto teórico de Beividas cujo cerne é a junção da semiótica de linha francesa com a psicanálise. Pensando em que medida a tensão pulsional organiza a narrativa e como o texto expressa essa tensão, ou seja, como ela aparece manifestada no Plano de expressão, talvez cheguemos à conclusão que o filme construiu uma organização tensiva da obra literária e, a partir de então, é possível reler a obra sob essa perspectiva. Para tanto, nesta proposta de trabalho, levaremos em conta também a tradução fílmica, o filme homônimo (LavourArcaica), de Luiz Fernando Carvalho (2001), dedicando um capítulo de nosso estudo ao tema.

No mestrado, estudamos a obra literária em conjunto com sua adaptação cinematográfica, *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001), e percebemos que a tradução fílmica foi recriada a partir, dentre outros elementos, da estruturação / percepção dos corpos. Ou seja, podemos pensar que também é por meio do corpo que se pode traduzir a obra escrita para a linguagem do cinema. Acreditamos que dessa forma Luiz Fernando Carvalho conseguiu captar, com maestria, a tensão verbal instalada no romance e que corresponderia também a

uma “tensão pulsional”. Sentido esse alcançado por uma apuração estética que tange à escrita poética.

Agora, no doutorado[1], voltamo-nos, principalmente, para a literatura, percebendo o texto a partir do filme, o qual nos devolve para a obra literária por meio da perspectiva do corpo. Na verdade, o filme nos ajuda a perceber isto no verbo. E a ideia de corpo também se justifica por ser uma narrativa em primeira pessoa na qual o registro cronológico e exterior do mundo é guiado pelo tempo psicológico e interior do narrador-personagem.

O romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975)[2] está entre as obras mais importantes da literatura brasileira. Mesmo contando apenas com dois romances: *Lavoura Arcaica* de 1975 e *Um copo de cólera* de 1978 e com os contos: *Aí pelas três da tarde***,** *O Ventre seco* e *Menina a caminho***,** o *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996) dedicou o seu segundo fascículo a este recluso escritor. Isso porque, seus dois romances o situam entre os escritores de “[...] maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livro representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira”. (CADERNOS..., 1996, p. 05).

Raduan Nassar é enquadrado no período de 1970 a 1980. A literatura desse período se aproximou muito do panfletarismo, estabelecendo estreita ligação entre a arte e a história. Raduan Nassar, mesmo tendo produzido suas duas obras neste contexto, ultrapassou a barreira do conteúdo pelo conteúdo, reencontrando-se com as outras tradições narrativas, de natureza mais reflexiva, voltada para a discussão dos problemas de foro íntimo do homem e, principalmente, recapturando o valor e a importância da linguagem. Entretanto, ao falar sobre o indivíduo, nunca deixou de tocar no social. Muitas vezes, as relações humanas comuns nada mais são do que células que constituem o todo do organismo social opressor (IANNI, apud

[1] Foi o aprendizado do mestrado (com a análise também da obra cinematográfica) que “amadureceu” a hipótese do doutorado.

[2] O romance *Lavoura Arcaica* (1975) pode ser lido como uma versão transgredida da parábola do filho pródigo. O romance é divido em duas partes, uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*. Diferente do discurso bíblico, a narrativa se faz na primeira pessoa, sob o ponto de vista de André; há um movimento de retorno que percorre a narrativa tanto no sentido espacial (casa – pensão; pensão – casa) como no sentido temporal. André acorda recordações misturadas no tempo e no espaço, desordenadas do ponto de vista seqüencial, como se os relatos fossem concatenados por um processo de livre associação. Esse processo começa com a visita de Pedro, o irmão mais velho, que tem como missão devolver o filho pródigo a casa da família. A presença de Pedro suscita uma série de recordações que seguem desde as tardes da infância passadas num esconderijo no bosque da fazenda, de volta à pensão, para a lembrança da mãe (dos olhos da mãe), para a casa da família. Até o momento em que André revela seu amor pela irmã, Ana, e conseqüentemente a consumação do incesto, relatado no final da primeira parte do romance. A narrativa percorre esse ziguezague, colocando o leitor ora como acompanhante do processo de recordação, ora no lugar de Pedro que toma conhecimento dos fatos até então ignorados, que implicam em situações de transgressão em relação à palavra do pai. O desfecho da obra se dá com o assassinato da irmã pelo pai na última festa da família.

CADERNOS...,1996), funcionando, na obra literária, como hipônimos da sociedade de forma geral.

No que tange à linguagem, há um quase consenso da crítica na exaltação do processo linguístico do texto de Raduan Nassar, como uma espécie de fio condutor da tensão do discurso. A potência desse discurso está relacionada à poeticidade da narrativa e comanda todos os elementos da narração. Segundo algumas dessas análises, o tom do discurso, fruto da linguagem empregada, é que provoca o equilíbrio entre a tradição e a inovação. Modesto Carone (1976), por exemplo, falou sobre a linguagem lírica e, a partir dela, propôs uma investigação voltada para as questões relativas ao gênero. A literatura de Nassar não surpreende apenas pela narração transvertida, pelo incesto, pelos intercursos dos textos sagrados. Surpreende também porque, dentro de um apuramento estético, retorna à substância primeva do homem, à carne, ao corpo, e refina (reafirma) seus sentidos em resposta à repressão paterna (social), criando muitas vezes uma tensão entre o sensível e o inteligível que se configura numa tensão dos sentidos. As paixões descritas e as paixões veladas formam sulcos na linguagem. A memória só pode ser acessada pelas vivências do corpo e o corpo é traduzido em linguagem que se converte em "escrita do gozo"[3], a articulação entre o simbólico e o imaginário, cujo resultado é o sentido.

Até mesmo as incursões da palavra sagrada (textos sagrados, Bíblia e Alcorão), entremeadas por outros discursos da literatura (como, por exemplo, a poesia de Jorge de Lima), transitam no texto de Nassar pelo corpo; as palavras são antes sentidas, transmutadas em humores e devolvidas para a escrita, recriando um contingente literário – um corpo da escrita. Nas falas transcritas do pai, o corpo tem posição de contenção, de contemplação e subserviência. Enquanto o discurso do filho deseja a libertação, a satisfação dos desejos do corpo.

O corpo pode ser percebido por meio das metonímias ("olhos"), que assumem, nesse texto, o status de figuras que se perfazem num contínuo. Ou então, que correspondem a um engessamento do corpo uma vez que correspondem a formas linguísticas cristalizadas[4]. A metáfora ou as construções metafóricas ligam-se, principalmente, ao percurso das paixões. Mas, há também uma tensão instalada no discurso, responsável por imprimir ritmos de

[3] Quando falamos em escrita do gozo, inspiramo-nos em Lacan, em seu Seminário XX (1985). O autor fala em três tipos de gozo: o gozo fálico é aquele que se ordena pelo falo, que é o significante da castração; por isso, o gozo fálico aponta para uma modalidade de gozo que se condiciona à castração simbólica que abre o acesso ao desejo. Na articulação entre real e imaginário, encontra-se o gozo do Outro e, na articulação entre simbólico e imaginário, encontra-se o gozo do sentido. De qualquer forma, desenvolveremos melhor esta idéia ao longo do projeto.

[4] As formas cristalizadas têm que ver, aqui, com a inserção de outros textos, principalmente, os sagrados na ficção nassariana.

contenção e liberdade e que teriam que ver com as pulsões (lembrando que pulsão vem de corpo).

A palavra, nesta obra, está carregada pelo afeto – afeto que remonta às experiências parentais. A língua árabe, por exemplo, pronunciada pela mãe, ressoa tal qual um balbucio antigo, não há necessariamente a importância de um significado (tradução) a ela atrelado, mas um sentido (sentimento) que percorre o corpo infantil e se instala na memória. No entanto, por mais que a memória tente resgatar essas lembranças, a palavra carregada por uma carga de afeto revela uma tensão que não se deixa captar apenas por um significado lexical, mas há algo de não-dito (ou de impossível de ser dito) que extravasa o intelecto e passeia pelas vias do sentido. Por isto, talvez, não seja à toa que haja tantas imagens corporais construídas no texto. As imagens, de forma geral, desvelam o conflito e os afetos a ele relacionados. Parece que é preciso primeiro transitar pela escrita poética, reformular a linguagem, para poder acenar para o indizível, para o recalcado.

De qualquer forma, como diz Todorov: "A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo nada é assim tão complexo) a experiência humana" (2009). Ora mesmo que a experiência humana possa extravasar a palavra, chega-se a ela por aquilo que, na palavra, fica potencializado e até sugerido. Em literatura, há sempre um sentido potencializado que emana do atualizado. E num texto com a magnitude de *Lavoura Arcaica* isto se processa exemplarmente.

Porém, como construir uma análise para além das referências verbais óbvias e que ainda nos ajude a entender o texto? Neste sentido, a teoria semiótica de linha francesa pode instrumentalizar a análise na medida em que ajuda a perceber como o corpo também é construído no discurso por meio da noção de figuratividade.

Como a concepção de corpo, dentro dos estudos semióticos, parece-nos muito mais relacionado ao corpo fenomenológico, para este trabalho acrescentamos a noção de corpo pulsional da Psicanálise, porque falamos de uma obra cujo tema central é o incesto e as demais questões ligadas à filogenia. A ideia do corpo pulsional na psicanálise será pensada em termos da semiótica das paixões, tentando verificar como a noção psicanalítica aparece inscrita no texto, em forma de modalizações e percursos passionais. Por isso, dentro da semiótica, interessa-nos o estudo de Waldir Beividas, cujo cerne do trabalho é o diálogo entre as teorias.

Até o presente momento, fizemos um levantamento crítico dos trabalhos de Beividas, mais ou menos 14 textos e três livros (um é a sua tese de mestrado); estabelecemos um diálogo acadêmico com o autor. O foco do estudo, nesse momento, é o trabalho *Semióticas*

Sincréticas, o cinema (BEIVIDAS, 2006), utilizado para analisar o filme. Já temos uma descrição minuciosa do filme. E temos também um levantamento das isotopias da obra literária que levariam à memória "incitada" pelo corpo. Fizemos também um breve levantamento sobre a concepção de corpo na Psicanálise e na Semiótica.

Referências

BEIVIDAS, W. Do sentido ao corpo: semiótica e metapsicologia. **Corpo e Sentido**. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

BEIVIDAS, W. Pulsão, afeto e paixão: psicanálise e semiótica. **Psicologia em estudo**, Maringá, v. 11, n.2, p.391-398, maio/ago. 2006.

BEIVIDAS, W. ***Inconsciente et verbum***: psicanálise, semiótica, ciência, estrutura. São Paulo: Humanitas/FFLCHUSP, 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GUIMARÃES, T. **Bilhetes**. São Paulo: Símbolo, 1996.

LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A RELIGIÃO, A MAGIA E O CANTO DE ORFEU NA *ARGONÁUTICA* DE APOLÔNIO DE RODES

Fábio Gerônimo Mota Diniz (CNPq)
Maria Celeste Consolin Dezotti.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Objetivos

Esse trabalho pretende levantar os aspectos significativos do personagem Orfeu dentro da obra *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, verificando três aspectos principais de sua composição: (i) a análise da função de Orfeu como **líder religioso** da expedição, da realização dos rituais os quais comanda e sua consequente relação com os deuses dentro do poema, bem como de sua relação com os demais heróis que compõem a expedição; (ii) a investigação do papel de Orfeu como **figura mágica** dentro do poema, da fundamental oposição entre os dons do herói e as práticas mágicas empreendidas por Medeia e da análise do conceito de *thelxis* em relação à sua música e poesia; por fim, (iii) a análise do seu papel como **aedo e *alter ego* do próprio narrador** e dos aspectos do personagem como protótipo de aedo dentro do poema, tendo em vista como essa característica pode ser utilizada por Apolônio com função metanarrativa.

Analisar-se-ão também todas as passagens que envolvam religião, magia e canto, levando em conta os contextos que circundam cada uma das situações, de maneira a compreender como esses elementos se relacionam na *Argonáutica*.

Metodologia

Realizar-se-á a análise e tradução, acompanhadas das devidas notas e comentários, de cada uma das passagens onde o personagem Orfeu aparece na *Argonáutica*, permitindo uma investigação profunda da participação dele na organização do poema épico em questão. Com o levantamento e a análise de todas essas passagens, mais a investigação das ocorrências de certas estruturas chave e a análise do vocabulário relacionado ao personagem Orfeu objetiva-se delinear um caminho para se caracterizar esse herói e suas aparições dentro da obra, tendo sempre por base os contextos que envolvam religião, magia e a música e poesia de Orfeu.

Corpus

Levando em conta os contextos que circundam cada uma das situações, delimitamos um conjunto de episódios cuja análise e traduções permitirão analisar todos os aspectos salutares de Orfeu sem prejudicar a continuidade da narrativa. Assim, primeiramente, optamos pela tradução completa do catálogo dos argonautas (I, 1-233), devido às implicações deste para a compreensão da estrutura da narrativa e do papel de cada um dos heróis participantes da jornada. Então, analisaremos todas as passagens onde Orfeu atua, estabelecendo-se, dessa forma, uma antologia de Orfeu dentro da *Argonáutica*, que permitirá uma noção completa de como o personagem é abordado por Apolônio de Rodes. Além dessas passagens, todos os momentos da obra que envolvam os temas destacados nos três itens

principais da análise (religião(i), magia(ii) e canto(iii)) serão devidamente abordados com base no texto grego e com a tradução e análise de cada um deles. Todas as traduções da *Argonáutica* serão feitas diretamente do texto grego estabelecido a partir da edição comentada de Mooney, 1912 (cf. bibliografia).

Andamento da pesquisa

Planejamos inicialmente uma estrutura primeira da tese dividida em quatro partes, que se faz necessário sumarizar a seguir:

PARTE I – Orfeu: Místico, mago e músico

(i) Introdução; (ii) Breve ensaio bibliográfico sobre Orfeu na *Argonáutica* (Análise dos autores que já trataram do tema de Orfeu na obra); (iii) Religião, magia e canto na *Argonáutica* (Conceituação teórica da análise das características de Orfeu); (iv) A musa e o aedo – questões narrativas na *Argonáutica*; (v) Explicações sobre a tradução e método de análise dos trechos.

PARTE II – Orfeu na Argonáutica – Cantos I e II

(i) O catálogo dos Argonautas (I, 1-233); (ii) A Cosmogonia de Orfeu (I, 450-518); (iii) A marcação do ritmo do remar dos argonautas com a lira e o canto em honra a Ártemis (I, 536-579); (iv) Os ensinamentos sobre os ritos secretos e a iniciação dos argonautas na ilha de Electra (I, 910-921); (v) A dança comandada por Orfeu, como parte do ritual sugerido por Mopso para cessar as tempestades no mar (I, 1078-1152) (vi) A celebração da vitória de Polideuces sobre o rei Amico (II, 155-163); (vii) A consagração da ilha de Tínia a Apolo, e o canto realizado por Orfeu em honra ao deus, que traz descrições de suas várias proezas (II, 669-719); (viii) A visão da tumba e do fantasma de Estênelo, as consequentes libações em honra de Apolo e a consagração da ilha de Lira (II, 900-929).

PARTE III – Canto III: A ausência. (análise da ausência de Orfeu no canto III e da aparição de Medeia como contraponto a ele)

PARTE IV – Canto IV e Conclusão.

(i) A música de Orfeu que impede os argonautas sejam dominados pelo canto sedutor das sereias (IV, 885-921); (ii) Os festejos pelo casamento de Jasão e Medeia (IV, 1128-1200); (iii) A intercessão de Orfeu junto às ninfas do jardim das Hespérides para que elas aplacassem a

sede dos argonautas (IV, 1393-1456); (iv) O oferecimento do trípode de Apolo às divindades do lago de Tritão e a aparição deste (IV, 1537-1622); (v) Considerações finais; (vi) Bibliografia.

O primeiro ano da pesquisa foi todo dedicado às leituras da bibliografia e ao cumprimento de créditos de disciplinas. As discussões e leituras realizadas nas disciplinas **Poética da expressão: crítica da poesia e poetas críticos**, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, e **Palavra e imagem: relações entre poesia, pintura e cinema**, ministrada pelo Prof. Dr. Márcio Thamos permitiram estabelecer diretrizes primárias e um modelo de análise para as passagens selecionadas do poema de Apolônio. Dessas disciplinas surgiram as primeiras análises da obra, que englobam os trechos (iv) da Parte I e (ii) da Parte II do sumário acima. No segundo semestre do mesmo ano, a disciplina **A tradução portuguesa do legado greco-romano**, ministrada pelo Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, trouxe importantes reflexões para o processo tradutório de obras clássicas, que servirão como diretrizes para as abordagens tradutórias das passagens selecionadas da *Argonáutica*.

No ano de 2011, a disciplina **Mito e poesia**, também ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, trouxe mais reflexões importantes para avaliar as questões que englobam a matéria poética em relação ao mito relatado, bem como do papel da aparição desse poeta/aedo dentro da obra poética. As reflexões permitirão a elaboração de uma monografia a partir da análise correspondente ao item (iii) da Parte I da tese, envolvendo as participações de Apolo e Ártemis no referido trecho (I, 536-579). A elaboração de monografia como avaliação para essa disciplina se encontra em andamento.

Da mesma forma, as leituras iniciadas a partir das disciplinas se associaram ao levantamento bibliográfico decorrente das análises já empreendidas ou iniciadas, o que convergiu em uma expansão considerável da bibliografia apresentada ao início do doutorado. Das diversas possibilidades de abordagem dos temas da magia, religião e da matéria poética do canto de Orfeu na *Argonáutica*, decidiu-se abranger um grande número de abordagens, mas privilegiando sempre o que o próprio texto de Apolônio oferece, em comparação com suas fontes e modelos poéticos e pela investigação da estrutura de sua obra. Essa abordagem pretende-se, de tal forma e na medida do possível, primeiramente imanentista, mas é esperado que se encaminhe a partir dessa investigação textual um aprofundamento teórico decorrente das diversas leituras selecionadas.

Referências

1. Edições da *Argonáutica*:

APOLLONIOS DE RHODES. **Argonautiques**. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

APOLLONIO RHODIO. **Os Argonautas**. Tradução: José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional. 1852.

APOLLONIUS RHODIUS**. Argonautica**. Translated by R. C. Seaton. Cambridge: Loeb Classical, 2003.

APOLLONIUS RHODIUS**. The Argonautica**. Edição em grego. Editado com introdução e comentários em inglês por George W. Mooney. London: Longmans, Green and Co., 1912.

APOLONIO DE RODAS. **Argonáuticas**. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

APOLONIO DE RODAS. **Las Argonáuticas**. Trad. de Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

2. Estudos teóricos, dicionários e material de apoio:

ALBIS, R. V. **Poet and audience in the Argonautica of Apollonius**. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996.

ARISTÓTELES. **Poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poética Editora, 1992.

BEYE, C. R. **Epic and romance in the Argonautica of Apollonius**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982.

BRANDÃO, J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

BRODSKY, J. *Altra Ego*. In: _____. **On grief and reason.** New York: Farrar Strauss and Giroux, 1997.

BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistério**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: EDUSP, 1991.

CANDIDO, Maria Regina. **Medeia, Mito e Magia**: a imagem através do tempo. Rio de Janeiro: NEA/UERJ;SENAI, 2006.

CARVALHO, S. M. S. (Org.). **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2.ed. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**: histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1999.

CLARE, R. J. **The Path of Argo**: language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CUYPERS, M. P. Apollonius of Rhodes. In: JONG, I. de; NÜNLIST, R.; BOWIE, A. (Ed.). **Narrators, narratees and narratives in ancient greek literature.** Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2004. (Studies in ancient greek narrative, v.1).

DUFNER, C. M. **The Odyssey in the "Argonautica"**: reminiscence, revision, reconstruction. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1988.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução de Samuel Soares. Lisboa: 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. **Tradition and innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FARAONE, Christopher A. **Ancient Greek love magic**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.

FARNELL, L. R. **Greek hero cults and ideas of immortality**. London: Oxford University Press, 1970.

FOWLER, B. H. **The Hellenistic Aesthetic**. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

_____. **Hellenistic Poetry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jaobouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GOLDHILL, S. **The poet's voice**: essays on poetic and greek literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GUTHRIE, W. K. C. **A History of Greek Philosophy Volume II**: The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

_____. **Orphéé et la Religion Grecque**: étude sur la pensée orphique. Traduit de L'anglais par S. M. Guillemin. Paris: Payot, 1956.

GUTZWILLER, K. J. **A guide to Hellenistic Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

HORÁCIO. **Arte Poética.** Introdução tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Arx, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007. 3v.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, [s.d].

HOUGHTON, V. L. **Apollonius Rhodius' *Argonautica***: the feminine principle. Michigan: UMI, 1987.

KUHNEN, R.F. & DE SOUSA, J. C. Empédocles de Agrigento. In: DE SOUSA, J. C. (Org.). **Os Pré-Socráticos**. São Paulo, Abril Cultural, [5]1991, p. 113-39.

KYRIAKOU, P. Empedoclean Echoes in Apollonius Rhodius' 'Argonautica'. **Hermes**. v.122, n.3, p.309-319, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4477023>. Acesso: 09 abr. 2010.

LESKY, A. **História da Literatura Grega**. Tradução de S. J. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

MARGOLIES, M. McIn. **Apollonius' "Argonautica"**: A Callimachean Epic. Ann Arbor: Princeton University/UMI Dissertation Services, 1981.

MOLINA, F. Orfeo Musico. **Cuadernos de filologia clásica**: Estudios griegos e indoeuropeos. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 1997.

NASCIMENTO, D. V. **A *téchne* mágica de Medeia no canto terceiro de *Os Argonautas* de Apolônio de Rodes**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2007.

OGDEN, D. **Magic, witchcraft and ghosts in the Greek and Roman worlds.** New York: Oxford University Press, 2009.

PAPANGHELIS, T. D.; RENGAKOS, A. (Eds.). **A Companion to Apollonius Rhodius**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001.

PINDAR. **The Odes of Pindar**. With an introduction and an english translation by Sir John Sandys. London/Cambridge: Loeb Classical Library, MCMXXXVII.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. Lisboa: Almedina, 2000.

RIBEIRO JUNIOR, Wilson A. (editor). **Hinos homéricos**: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RODRIGUES JUNIOR, F. **Canto III da Argonáutica de Apolônio de Rodes**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. ***Aristos Argonauton***: O heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes. Tese de Doutorado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

SÁNCHEZ, M. V. Introducción. In: APOLONIO DE RODAS. **Argonáuticas**. Tradução de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

_____. Orfeo en la leyenda argonáutica. **Estudios Clásicos**, Madrid, n.104, p.7-16, 1993. Disponível em: <http://www.estudiosclasicos.org/Estudios_Clasicos/104.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2009.

SANZI, Ennio. **Cultos orientais e magia no mundo helenístico-romano**: modelos e perspectivas metodológicas. Organização e tradução Silvia M. A. Siqueira. Fortaleza: Ed. da UECE, 2006.

TRINGALI, D. O orfismo. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). **Orfeu, Orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

VRETTOS, T. **Alexandria**: a cidade do pensamento ocidental. Tradução de Briggite Klein. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

WERNER, E. P. N. **Os Hinos de Calímaco Poesia e Poética**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

WHEELER, G. 'Sing, Muse...: The Introit from Homer to Apollonius'. In: **The Classical Quarterly**. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. New Series, v.52, n.1, p.33-49, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3556444>.

ZANKER, G. **Modes of viewing in Hellenistic poetry and art**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ASPECTOS DO INSÓLITO NA FICÇÃO DE MURILO RUBIÃO

Fabiola Maceres Silva (CAPES)
Maria Célia de Moraes Leonel
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Influenciado pela leitura de autores como Hoffman, Pirandello, Cervantes, Henry James, Poe e principalmente de Machado de Assis, além da leitura minuciosa da Bíblia, Murilo Rubião logrou uma distinta elaboração da linguagem na prosa nacional, inaugurando o

realismo mágico no Brasil. A relevância dos contos murilianos reside no fato de que sua ficção explora a reversão das leis naturais, tornando evidente, através do "extraordinário" e "estranho", complexos temas referentes ao homem na modernidade brasileira.

Em carta ao escritor, Carlos Drummond de Andrade fez seu juízo crítico, alertando para o drama que o "*insólito*"[1] desvendava:

> O *Ex-mágico* é uma delícia. Ele nos transporta para além de nossos limites, sem entretanto jamais perder pé no real e no cotidiano. [...] E por mais absurdas que sejam as novas relações estabelecidas por V. entre as coisas e o homem, a verdade é que elas não são mais absurdas do que as condições de vida normal, controlada pela razão: eis a lição amarga que se tira de sua sátira, tão poética e tão rica de invenção. (DRUMMOND apud SCHWARTZ, 1982).

Jorge Schwartz, por exemplo, que faz uma leitura das epígrafes bíblicas contidas em todos os seus contos, pontua que na obra, subtraídos do "fantástico como texto metafórico global" (SCHWARTZ, 1981, p. 82) sobressaem três subtextos amalgamados: o *cristão*, o *social* e o *existencial*, homólogos ao contexto em que vive o homem moderno representado. Davi Arrigucci, a respeito da criação fantástica de Rubião, observa na inserção do sobrenatural inegável alegoria da realidade humana, como no trecho a seguir:

> Desde sua estréia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo.
> [...]
> Um mundo imaginário, a uma só vez estranho e familiar, onde o nosso rotineiro e cotidiano se espelhava com semelhanças e desajustes, como se estivesse de repente invertido ou às avessas, regido por princípios ambíguos, à primeira vista indevassáveis. (ARRIGUCCI, 1987, p.141).

Outros críticos como José Paulo Paes e Nely Novaes Coelho, assim como boa parte de sua fortuna crítica, também desenvolveram análises de sua obra considerando a inserção do sobrenatural uma simbólica representação da realidade brasileira. Na obra do contista, uma gama variada de narrativas, com situações ilógicas (e até lúdicas), porém irremediavelmente trágicas, impostas a narradores e personagens, desenvolve a problemática característica de escritores da geração do pós-guerra: a condição absurda de estar no mundo. Dentre as temáticas da metamorfose, da vida além da morte, o aparecimento de criaturas mágicas, as

[1] "extraordinário", "estranho", ao lado de "insólito" são termos que possuem uma acepção teórica específica, que será explorada no desenvolvimento da pesquisa, como apontamos.

situações inexplicáveis em que suas personagens estão inseridas, entre outras, os elementos *sobrenaturais* enfatizam de maneira sensível a profundidade crítica com a qual o autor trata a condição humana, a dessacralização do homem, e em um contexto mais específico, a modernização conservadora que ocorria no Brasil durante o início do século XX e seus desdobramentos sociais.

Destituídas de origem divina, as personagens não acreditam em Deus e nem na possibilidade de transcendência – muito embora, a persistência de epígrafes bíblicas possa remeter a um retorno ao sagrado, não nos restam dúvidas de que estão ali insinuando verdadeira ironia. Sucede-se então, a busca permanente da verdade ou da realização, sempre proibidas no universo dos contos de Murilo Rubião. Impossibilitadas de chegar ao verdadeiro conhecimento, ao absoluto, deparam-se com o absurdo, como se cada personagem se descobrisse em uma condição ilógica e completamente banal. Deste modo, a vida adquire conotação trágica justamente na tomada de consciência de sua condição. Apesar da perplexidade, as personagens passam a agir de forma resignada, como se a esterilidade permeasse suas ações.

Neste sentido, embora seus contos apresentem diferentes temas e particularidades, é possível inferir uma unidade de efeito que abarca a obra como um todo. Isto ocorre porque as coordenadas narrativas do autor não se assemelham exclusivamente à esfera da estrutura, mediante as constantes em cada conto (concisão, epígrafes bíblicas, naturalização do insólito, linguagem simples e direta), mas sintetiza uma "cosmovisão absurda" que subverte as expectativas lógicas, articulando forma e conteúdo nos textos. A luz desta "cosmovisão absurda" patente em toda a obra do autor, analisar o realismo mágico em sua obra implica examinar temas referentes à própria condição humana, que vão envolver necessariamente uma relação texto/ contexto, e também observar como isso se resolve na narrativa em termos de representação. Tendo como pressuposto o relevante papel do escritor em questão no seu contexto social e a importância da criação literária quando considerada a partir de certas necessidades de representação do mundo, nosso intuito com a pesquisa é problematizar a ficção do autor de forma a analisar a estruturação dos elementos insólitos como mecanismo de representação simbólica do homem moderno, em seis contos do autor, observadas as especificidades do contexto brasileiro em que se situam as narrativas. A saber, os contos selecionados para a análise são: "*O ex-mágico da Taberna Minhota*"; *"A cidade"*; "*Alfredo*"; "*Marina, a inatingível*"; "*Mariazinha*" e "*Memórias do contabilista Pedro Inácio*".

No estágio inicial em que esta pesquisa se encontra, estamos realizando leituras da obra ficcional de autor bem como de sua fortuna crítica. Para embasar o procedimento formal

dos contos também estão sendo utilizadas teorias críticas acerca do *realismo mágico* e do gênero *fantástico.* Embora o *fantástico* descreva a narrativa partir da tensão entre o real e o sobrenatural, o que não ocorre nas narrativas murilianas já que nelas há "compatibilidade entre o natural e o sobrenatural" característico do realismo mágico, como aponta Camarani (2008), será relevante para pesquisa uma vez que os estudos do gênero abarcam importantes questões relativas ao sobrenatural, como por exemplo, a verossimilhança.

A respeito da tipologia do Realismo Mágico, terão destaque neste trabalho duas das categorias propostas por Spindler (1993): o realismo mágico metafísico e o ontológico. No primeiro, a narrativa descreve uma cena cuja atmosfera opressiva, ainda que cause certo espanto ou estranhamento, não apresenta a irrupção do sobrenatural. Tal fenômeno ocorre, por exemplo, em *"A cidade",* conto que narra a chegada de Cariba a uma cidade onde é proibido questionar. Já o termo realismo mágico ontológico define, por outro lado, o sobrenatural descrito por sua presença objetiva na narrativa sem provocar estranhamento, como algo naturalizado. É o caso do conto *"O ex-mágico da taberna minhota"* no qual o protagonista nasce velho e sem passado, evento que é narrado como se não subvertesse a realidade empírica. Será a partir desta perspectiva que daremos sequência à analise dos contos durante a pesquisa.

Referências

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas**: Crítica Cultural e Sociedade. Tradução de Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998.

ARRIGUCCI JUNIOR. Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMARANI, Ana Luiza. **Murilo Rubião e o realismo mágico**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2011.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. 11.ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1997.

CESARINI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 5.ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GOTLIB. Nadia B. **Teoria do conto**. 2.ed. São Paulo: Ática. 1995.

GREGOLIN, Maria do Rosário de Fátima Valencise. **Mistério e esterilidade**. 1983. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 1983.

LOVECRAFT, Howard P. **Supernatural horror in literature**. New York: Dover Publications, 1973.

PAES, José Paulo. **A aventura literária**: ensaio sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUBIÃO, Murilo. **O pirotécnico Zacarias e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A casa do girassol vermelho e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O homem do boné cinzento e outros contos**. São Paulo: Companhia das Leras, 2007.

SÁ, Marcio Cícero de. **Do fantástico (teorias e contos)**. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações, I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**: a poética do Uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Murilo Rubião**: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1982.

SPINDLER, William. Forum for Modern Language Studies, 1993, v.39, p.75-85.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Artigos disponíveis em: <http://www.murilorubiao.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2008.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O mágico desencanado ou as metamorfoses de Murilo**, [s.d.].

_____. O seqüestro da surpresa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 de Abril de 1998.

COELHO, Nelly Novaes. Os dragões e... **Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de Agosto de 1966.

LINS, Álvaro. Os novos. **Jornal de Crítica**, Belo Horizonte, 1948.

SCHWARTZ, Jorge. O Fantástico em Murilo Rubião. **Revista Planeta**, São Paulo, set. 1974.

Artigos disponíveis em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: 12 dez. 2008.

COELHO, Nely Novaes A Civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1061, p.1-4, fev. 1987.

GOLGHER, Isaías. O fantástico muriliano: salvar o homem na essência. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1062, p.5, fev. 1987.

GOULART, A. T. A tragicidade nos contos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário** Belo Horizonte, v.22, n.1060, p.10, fev. 1987.

LINS, Álvaro. Os contos de Murilo Rubião. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1060, p.9, fev. 1987.

LUCAS, Fábio. Realidade e símbolo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1060, p.11, fev. 1987.

SCHWARTZ, Jorge. A ferida exposta de Murilo Rubião. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1060, p.6-8, fev. 1987.

VOGT, Carlos. A construção lógica do absurdo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1061, p.4, fev. 1987.

WERNECK, Humberto. O mágico da palavra. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1060, p.12, fev. 1987.

ZAGURY, Eliane. O contista do absurdo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v.22, n.1061, p.11, fev. 1987.

COTEJO LITERÁRIO PORTUGUÊS: AS ÓPERAS JOCO-SÉRIAS DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA E A NARRATIVA ANÔNIMA *OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA*

Giulliana Santiago
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Antônio José da Silva (1705-1739), mais comumente conhecido pela alcunha de o "Judeu", é tido como um dos principais comediógrafos do século XVIII. Ao debruçarmo-nos, entretanto, sobre alguns importantes estudos de historiadores e críticos do teatro em Portugal, como António José Saraiva e Óscar Lopes, Luciana Stegagno Picchio, José Oliveira Barata, Luiz Francisco Rebello e Duarte Ivo Cruz, podemos constatar que a biografia do autor luso-brasileiro, morto pelas fogueiras da Inquisição, tem atraído irresistivelmente a atenção dos estudiosos, que, com poucas exceções, interessam-se mais pela sua vida do que pela sua obra propriamente dita. Contrariando a praxe, pretendemos, com nossa pesquisa, não somente salvar do esquecimento obras de valor literário consensualmente reconhecido, bem como fornecer alguns subsídios à problemática polêmica da autoria do texto intitulado *Obras do diabinho da mão furada*, narrativa (provavelmente setecentista), de autoria controversa que, no entanto, tem sido atribuída ao Judeu por vários especialistas. Sem a pretensão de esgotar a polêmica, todavia, pretendemos sustentar a posição de Antônio José como herdeiro de uma tradição cômica portuguesa, que teve talvez como maior expoente Gil Vicente. Nossa investigação, de caráter comparativo, tratar-se-á de um levantamento de formas, de aspectos similares, de figuras retóricas comuns, enfim, de procedimentos cômicos que possam aproximar a narrativa dos demais textos de autoria consabida de Antônio José da Silva, levando em consideração as peculiaridades no que diz respeito aos gêneros textuais.

O espólio teatral do autor conta com oito óperas cômicas (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança,* de 1733; *Esopaida ou vida de Esopo*, de 1734; *Os encantos de Medeia*, de 1735; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e *O labirinto de Creta,* ambas de 1736; *Guerras do Alecrim e Manjerona* e *As variedades de Proteu*, de 1737; *O precipício de Faetonte*, de 1738), além da comédia juvenil *El prodígio de Amarante*, que foi escrita em espanhol, provavelmente entre 1729 e 1733, e que teve a sua autoria comprovada, em 2005,

pelo criterioso trabalho de Alberto Dines,[1] além da única possível (ou provável?) narrativa anteriormente mencionada, *Obras do diabinho da mão furada*.

Os resultados obtidos nessa primeira etapa de pesquisa levaram-nos a refletir sobre o procedimento cômico que é o mais recorrente na dramaturgia do autor luso-brasileiro e que pudemos também encontrar na narrativa do diabinho: o da *sobreposição de identidades*. Tendo vivido num tempo em que recrudescia a ação da censura inquisitorial portuguesa – a primeira metade do século XVIII –, o Judeu leva ao palco peças com sátiras convenientemente camufladas, seja pela linguagem repleta de trocadilhos e ambiguidades, seja pela máscara das personagens – com destaque para o *gracioso* –, seja pela própria técnica de interpretação, que se serve de bonecos de cortiça. Somente dessa maneira Antônio José conseguiria passar pela censura rigorosa da Inquisição e criticar a sociedade sua contemporânea.

O teatro de Antônio José da Silva era representado nos chamados pátios de comédia e mais comumente frequentado pela classe popular e pela burguesia, embora haja registros da frequência de nobres também. Caracterizava-se por empregar poucos recursos cênicos e musicais, compensando assim a falta dos grandes saraus de música vocal e instrumental e da ópera clássica italiana, acessíveis apenas à nobreza mais endinheirada. Nota-se, como traço comum à narrativa do diabinho e às peças do Judeu, o uso da prosa entremeada de versos, que se constituem canções ou recitados quando se trata de teatro. As partes musicadas, feitas de árias, duetos e coros que se intercalam às falas das personagens, autorizam a denominação de *ópera*, gênero que foi muito cultivado na Itália do século XVII e que, importado pela corte de D. João V, fez imenso sucesso em Portugal nos tempos de Antônio José da Silva. Nas peças observamos também, com frequência, o uso do latim macarrônico (que se configura bastante ofensivo em uma época dominada pela Igreja Católica, para a qual o latim era instrumento de autoridade) e, nas peças e na narrativa, a presença ostensiva de frases e versos em espanhol – ainda que, cumpre lembrar, tanto o latim macarrônico quanto o espanhol sejam incorporados como elementos cômicos desde os tempos de Gil Vicente. E ainda grande número de expressões e ditos populares, rompendo as barreiras, também através da linguagem, entre o erudito e o popular.

As suas óperas fundamentam-se num sistema comum de construção. Em sua grande maioria, as personagens vivem enredos extraídos da mitologia e da literatura, camuflagem

[1] DINES, Alberto (org.). *O judeu em cena*: *El prodigio de Amarante* / *O prodígio de Amarante*. Organização, apresentação e cronologia por Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas por Victor Eleutério. 1ª edição bilíngüe com comprovação de autoria. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

perfeita para se exibir, como pano de fundo, às plateias da Lisboa setecentista. A figura do gracioso, delineada através dos tempos desde as comédias gregas, cumpre papel essencial. É através dela que se instaura a noção de mundo às avessas: criadores de grandes situações por vezes absurdas e de infinitos quiproquós, os criados fazem rir, servindo de modelo a seus senhores – quando deveria ocorrer a situação inversa –, com os valores da hierarquia temporariamente rompidos, como nos ritos carnavalescos. Os seus discursos, sempre ambíguos, às vezes metem a ridículo os seus patrões e os valores por eles defendidos, rebaixando-os moralmente – para, em contrapartida, conduzi-los ao sucesso no desfecho da ação (ao contrário, por exemplo, do que ocorria muito frequentemente na comédia vicentina, onde os criados rebeldes se esmeravam em desmascarar os patrões até às consequências mais humilhantes). Dirigindo-se aos mais baixos extratos da hierarquia social, parece-nos próprio que a voz que ecoa mais fortemente nos textos de Antônio José seja exatamente a de uma criatura de baixa extração social, numa tentativa, talvez, de levar o povo e a pequena burguesia a nela se reconhecerem.

O recurso cômico da *sobreposição de identidades*, adotado pelo Judeu e aplicado, sobretudo, à figura do *gracioso*, será explorado e levado ao extremo, através das formas, dos temas e, principalmente das personagens, que, travestidas, frequentemente fingem-se passar por outras. Então não será talvez sem ironia que, precisamente na máscara, encontre Antônio José o princípio organizador dos seus textos. Esse recurso cômico, com efeito, se não é original porque anteriormente já fora utilizado por diversos comediógrafos pelo menos desde Plauto (em *Anfitrião* e *Os menécmos*, por exemplo), transforma-se em singular elemento quando o autor o adota como princípio organizador de todos os seus textos, potencializando-o, ademais, através do seu desdobramento sistemático.

Será então mais razoável considerar Antônio José da Silva como *estrategicamente* anônimo ou "embuçado", como frequentemente também entram em cena, aliás, as personagens da sua ficção. A começar pelos próprios atores do seu teatro, os bonecos, ou bonifrates, feitos de cortiça e movidos por arame. Conforme Paulo Roberto Pereira pontua, "mais do que novidade, os bonifrates eram uma necessidade para um teatro popular mais econômico, que precisava atender a um público de parcos recursos financeiros" (*in* SILVA, 2007, p. 53). Por conta disso, sua inventividade não teve limite.

Dessa maneira, procuramos apresentar um esboço de estudo comparativo entre as óperas de Antônio José da Silva e a anônima narrativa das *Obras do diabinho da mão furada*. Não obstante a distinção de gêneros, há entre os textos muitas similaridades que não são apenas temáticas, mas também derivam de formas comuns que procuramos apontar através de

um trabalho analítico que elege, como motivo condutor, o recurso cômico da *sobreposição de identidades* tal como o percebemos nas óperas cômicas e também nos diversos enigmas e nas falsas aparências que se infiltram, de lés-a-lés, em toda a narrativa do diabinho. De um lado temos os bonecos de cortiça, personagens que se travestem sistematicamente e todo um mundo de aparências que, persistentemente, fazem as vezes daquilo que não são – é, com efeito, uma *paródia* o que resulta da atividade teatral de Antônio José da Silva: seja da ópera, seja do barroco, seja, enfim, das convenções cristalizadas na corte do magnânimo D. João V; de outro lado temos também um jogo de identidades sobrepostas que envolve um gracioso diabinho e um soldado desvalido a quem o diabinho se associa para lhe dar lições de moral que também se extraem de aparências, de alegorias que se acumulam, de personificações e outros artifícios retóricos que, tal como se apresentam nas *Obras do diabinho da mão furada*, conferem ao texto um surpreendente potencial cômico. Quer nas óperas cômicas, quer na narrativa do diabinho, é a dialética do *ser* e *parecer* que fundamenta a construção textual.

Para a próxima etapa de nossa pesquisa está prevista a leitura de textos teóricos a respeito do cômico, sobretudo a manifestação da ironia, que notamos estar mais perto do procedimento utilizado tanto por Antônio José da Silva em suas peças quanto pelo autor anônimo da novela com a qual trabalhamos. Pretendemos, ainda, estudar aspectos relacionados à linguagem teatral, que nos dará subsídios para aproximá-la com mais propriedade da narrativa, levando em conta, como dito anteriormente, a distinção existente entre os gêneros, tentando minimizar ao máximo os danos que possa conter tal aproximação.

Referências

ALVES, Maria Theresa Abelha. **A dialética da camuflagem nas *Obras do diabinho da mão furada***. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses).

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: EDUSP; SENAC, 2004.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAKHTIN, Mikhail Mikhalovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1996.

BARATA, José Oliveira. (Coord.). **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

DINES, Alberto. **Vínculos do fogo***:* António José da Silva, o Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 1.

_____. (Org.). **O judeu em cena**: El prodígio de Amarante / O prodígio de Amarante. Organização, apresentação e cronologia por Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas por Victor Eleutério. 1ª ed. bilíngüe e comprovação de autoria. São Paulo: Editora da USP, 2005.

EMERY, Bernard. (Org.). **OBRAS do fradinho da mão furada**: palestra moral e profana atribuída a António José da Silva, o Judeu. Edição crítica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Glória Cusumano. (Orgs.). **O teatro no século XVIII**: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256).

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Do convento ao carnaval. In: _____. **Carnaval no convento:** intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1993. p. 21-40.

PEREIRA, Paulo Roberto. O gracioso e sua função nas óperas do Judeu. **Colóquio Letras**, Lisboa, n.84, p.28-35, mar. 1985.

_____. Dramaturgia e Inquisição. In: SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Organização, introdução e notas por Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora, 2007. p. 13-65.

SILVA, António José da. **Obras completas**. Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4v.

SILVA, Antônio José da. **Obras do Diabinho da Mão Furada** / Antônio José da Silva, o Judeu. Introdução por Kênia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2006.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

BRANQUINHO DA FONSECA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A RENOVAÇÃO DO TEATRO EM PORTUGAL

Isabelle Regina de Amorim Mesquita

Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

No Segundo Modernismo português, o dramaturgo que experimenta novas formas numa tentativa vanguardista de renovação do drama do século XX é Branquinho da Fonseca (1905-1974). De acordo com Rebello (1984), o autor "prolonga, na geração presencista, o vanguardismo do "Orpheu", de que no sector dramatúrgico Almada Negreiros foi o mais lídimo representante" (REBELLO, 1984, p. 75).

Branquinho da Fonseca como dramaturgo é, ainda nos dias atuais, muito pouco conhecido e estudado tanto no Brasil como em Portugal. Sua obra dramática compreende seis peças que foram produzidas durante o decorrer de uma década e publicadas entre os anos de 1928 e 1939.

Sua estreia como autor de teatro ocorreu com a publicação, nas páginas da **presença**, de **A posição de guerra**, em 1928. No ano seguinte a peça **Os dois** também surge na revista coimbrã e, em 1930, é publicado o poema em um ato **Curva do céu** na revista **Sinal**, a qual Branquinho funda com Torga logo após sua cisão com a **presença**.

Oito anos mais tarde – e tendo já passado pela experiência de **Caminhos magnéticos**, sua obra limítrofe, segundo os críticos da narrativa –, Branquinho da Fonseca publica na **Revista de Portugal** o episódio de circo **Rãs**. Na mesma revista sai, no ano seguinte, o apontamento para uma peça **Quatro vidas**; 1939 também é o ano de publicação de sua última obra teatral conhecida: a parábola em nove episódios **A grande estrela**. Tal peça vem no volume intitulado **Teatro-I** – cuja autoria é atribuída ao pseudônimo Antonio Madeira – junto com todas as outras publicadas anteriormente pelo autor.

Teatro-I foi reeditado pela Portugália Editora pouco antes da morte do autor (e com o seu consentimento) na data de 1974, com o título de **Teatro**, o qual vem com um longo prefácio de Luiz Francisco Rebello – um dos únicos estudos mais aprofundados sobre a obra dramática do escritor. A coletânea **Teatro** é novamente editada no ano de 2010, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e está inserida no primeiro volume das **Obras Completas** de Branquinho da Fonseca.

A produção teatral do autor ainda não teve uma abordagem crítica mais aprofundada. Os principais manuais de literatura portuguesa chegam a ignorar essa vertente da obra do autor; Duarte Ivo Cruz, em sua **Introdução à história do teatro português** (1983), ensaio que promove uma reflexão sobre o teatro em Portugal desde o período medieval até a atualidade, dedica uma parte de seu texto aos dramaturgos da **presença**, analisando as obras

de João Pedro de Andrade, Miguel Torga e José Régio. Quanto a Branquinho da Fonseca, o crítico escreve poucos parágrafos ressaltando a temática do "homem nu" em busca de uma explicação para a sua existência, e a preocupação com a teatralidade que inspira as obras do autor português: "[Branquinho é] um verdadeiro dramaturgo, quando se sujeita à disciplina cênica" (CRUZ, 1983, p. 193).

De opinião diferente, o estudioso J. A. Osório Mateus (1976), considera que os textos que Branquinho escreveu não são compatíveis com a realização cênica que requer o palco:

> A teatralidade aparente do livro não será então *real*: é fictícia, é *representada*. O palco para que o texto pareceria apelar não é um "lugar real": é uma metáfora ampla, jogada na cena da escrita. O texto (o livro) é autónomo, "posto" em si mesmo; não se destina (com uma hipotética excepção) a ser transposto, "posto" em cena. O signo "palco" afasta-se, dissocia-se do referente *palco*. (OSÓRIO MATEUS, 1976, p. 63, grifos do autor).

O estudioso insiste que a dramaturgia elaborada por Branquinho da Fonseca não é teatro. Ele considera que a obra fonsequiana possui uma "textura" teatral, já que tem as convenções tipográficas que requer o gênero, mas que a sua realização em espetáculo não é viável. A única ressalva feita pelo crítico refere-se à peça **Curva do céu**, considerada pelo estudioso como a obra mais bem acabada do teatro de Branquinho.

Osório Mateus continua a argumentar e conclui:

> Os textos do período teatral de Branquinho da Fonseca (1928-1939) estão assim completamente defasados da literatura teatral dominante da sua época – o que tem a ver com o seu aspecto não-acabado, incompleto ou imperfeito. (OSÓRIO MATEUS, 1976, p. 64).

Branquinho da Fonseca faz uso de recursos dramáticos com os quais os palcos portugueses não estavam familiarizados; o autor rompe com as estruturas cênicas convencionais como a unidade de ação, tempo e espaço e, com isso, coloca-se numa posição de vanguarda para a época. O fato de suas peças terem aparentemente um aspecto inacabado pode refletir justamente a proposta teatral do autor, que busca uma nova forma dramática que foge dos padrões pré-estabelecidos. Ao contrário do que considera o crítico Osório Mateus, o teatro de Branquinho tem, sim, potencialidades cênicas; contudo, faltaram-lhe oportunidades para a sua plena realização nos palcos lusos.

No já citado prefácio à edição de 1974, Rebello, considerando o que existe de não-convencional na obra dramática de Branquinho, reafirma a posição de vanguarda do autor;

segundo o estudioso, a sua mais interessante inovação dramática está na presença de aspectos como a "brevidade", a "concisão" e o "esquematismo" que se verificam tanto no nível conceitual como estrutural de suas peças, uma novidade se as compararmos com os textos de molde naturalista que ainda circulavam e eram representados em Portugal.

No que toca à representação, Rebello é categórico ao afirmar que Branquinho da Fonseca não alcançou a plenitude a que poderia ter chegado como dramaturgo porque as suas peças não foram encenadas. Contudo, o crítico não deixa de prestigiar a dramaturgia do presencista, a qual, segundo ele, abre definitivamente os caminhos para uma nova concepção sobre a moderna arte dramática em Portugal, como conclui:

> Mas, se quisermos entender (e admirar) em toda a sua grandeza a personalidade literária de Branquinho da Fonseca, será imprescindível considerar o seu teatro – assim como é indispensável conhecê-lo se quisermos ter uma visão global e justa da nossa dramaturgia contemporânea, a qual ficaria irremediavelmente diminuída sem esses esboços, sem esses "apontamentos", que procuraram aproximá-la do que era, então (e ainda não deixou de ser), para além das nossas fronteiras, o moderno teatro. (REBELLO, 1974, p. 36-7).

A respeito do pouco apreço do público e da crítica pelo teatro de Branquinho, Renata Soares Junqueira conclui que "esse teatro, enfim, verdadeiramente inovador, merece decerto uma atenção que os críticos e os produtores teatrais não lhe têm dado" (JUNQUEIRA, 2008, p. 100). A estudiosa argumenta que o teatro de Branquinho da Fonseca é vanguardista por expressar uma temática recorrente no século XIX – a do sujeito duplo – em uma estrutura formal que rompe com os moldes do teatro de matriz oitocentista, os quais ainda eram praticados em Portugal. A respeito do teatro fonsequiano, a professora comenta:

> Dizíamos que o seu componente temático mais recorrente está fortemente associado ao individualismo típico dos autores da **Presença** – que nos remete diretamente ao individualismo romântico –, mas que a forma dramática por ele criada para dar vida às suas personagens desdobráveis é, esta sim, notavelmente inovadora, de vanguarda mesmo. (JUNQUEIRA, 2008, p. 102).

Segundo a leitura que propomos para o teatro de Branquinho da Fonseca, consideramos que a estrutura dramática e a preocupação com o espetáculo, já expressa pelo texto teatral do autor, são índices de uma proposta nova para a sua época, haja vista que as obras teatrais do período ainda estavam muito presas aos modelos mais convencionais do gênero.

Vale afirmar que o teatro de Branquinho, em compasso com a produção dramática de seu contemporâneo Almada Negreiros, apresenta um experimentalismo cênico evidente, visto que recusa a ideia de que o teatro é apenas um ramo da literatura, dominado unicamente pela leitura. As peças de Branquinho da Fonseca possuem um caráter altamente literário, de modo que estão pautadas em temas da subjetividade humana tão trabalhados pelos presencistas, mas elas são elaboradas apresentando indicativos muito significativos para o espetáculo, os quais contribuem, também, para o fortalecimento da temática abordada pelo autor. Em outros termos, os elementos cênicos dispostos no texto teatral de Branquinho são cuidadosamente organizados de maneira a potencializar os sentidos que o texto sugere.

O caráter inovador das peças de Branquinho pode ser indicado por alguns elementos presentes em sua obra dramatúrgica: o já citado rompimento com os moldes da estética teatral naturalista, instaurando uma nova proposta dramática; a linguagem e estrutura cênicas utilizadas pelo autor são breves, concisas e esquemáticas, restringindo as ações a um único espaço (pouco detalhado); além disso, as situações também são monovalentes e, finalmente, existe uma expressiva valorização do signo teatral como componente para a significação das peças, conferindo uma grande potencialidade cênica ao texto, que apresenta virtualmente todos os elementos para o espetáculo.

Afirmar que Branquinho da Fonseca cultiva um teatro de vanguarda não quer dizer que o autor está atrelado a algum movimento de vanguarda em específico, mas significa que o mesmo está em sintonia com as novidades do âmbito artístico e com as produções dramáticas da Europa de seu tempo, e experimenta em Portugal uma forma de fazer teatral que ainda era muito pouco exercitada nos meios portugueses. Como lembra Rebello:

> Comédias e dramas traduzidas do francês, farsas adaptadas do espanhol – umas e outros de nula ambição artística – inundaram os palcos nacionais, enquanto uma censura tão arbitrária como rigorosa mantinha o público cuidadosamente afastado das grandes obras do repertório mundial. (REBELLO, 1974, p.16).

Este trabalho de Doutorado – que já foi submetido ao Exame de Qualificação – procura analisar o teatro de Branquinho da Fonseca de modo a enfatizar quais são os aspectos inovadores que cada uma delas apresenta. Para tanto, dividiremos as reflexões sobre os textos dramáticos em três eixos. O primeiro deles, a que chamaremos de "drama de herança presencista" compreende as peças **A posição de guerra** e **Os dois**, as quais estão bastante atreladas aos pressupostos defendidos pelos autores do presencismo, entre os quais se destacam a preocupação metalinguística em entender e explicar a arte do Modernismo e a

atenção dada aos problemas mais íntimos do Homem moderno que se sente fragmentado e em descompasso com o seu mundo.

A outra linha de estudo para a obra teatral fonsequiana é a do "experimentalismo dramático", segundo a qual as peças **Curva do céu** e **A grande estrela** trabalham de forma experimental com a linguagem cênica, de modo a aproximá-la da linguagem do poema e da narrativa.

Por fim, as duas peças a serem analisadas serão **Rãs** e **Quatro vidas**, obras que se caracterizam pela "potencialidade cênica do texto", tendo em vista que os efeitos do espetáculo são antecipados de maneira minuciosa pelo texto dramático e são visivelmente norteadores do desenvolvimento do enredo dramático.

A divisão esquemática que propomos tem como um de seus propósitos facilitar a nossa leitura dessa produção e também, pela interpretação aos pares, mostrar que as peças estão em congruência umas com as outras. Contudo, é válido destacar que os três eixos que nortearão a nossa análise não são estanques, mas, ao contrário, as diferentes características infiltram-se nas seis peças de forma mais ou menos evidente, o que torna a obra teatral fonsequiana complexa como toda obra de vanguarda.

Referências

BARATA, J. O. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, G. A. Compreensão do teatro de vanguarda. In: _____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.37-46.

BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. da. **Teatro**. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Portugália, 1974.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-88.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CRUZ, D. I. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães editores, 1983.

FERREIRA, A. M. **Arte maior**: os contos de Branquinho da Fonseca. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

FRONTIN, J. L. G. **Movimentos literários de vanguarda**. Tradução de Álvaro Salema e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: HUCITEC, 1997.

JUNQUEIRA, R. S. Máscaras, transmutações e outras formas do duplo no moderno teatro de Branquinho da Fonseca. In: OLIVEIRA, P. M. (Org.). **Figurações do oitocentos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p. 95-111.

LISBOA, E. **O segundo modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000. p.111-23.

OLIVEIRA, F. M. **O destino da mimese e a voz do palco**: o teatro português moderno – Pessoa, Almada, Cortez. Braga: Ângelus Novus, 1997.

OSÓRIO MATEUS, S. A. Todo e qualquer teatro – Branquinho da Fonseca. **Colóquio/Letras**, n.32, p.61-6, jul. 1976.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1984. p.15-36.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

REBELLO, L. F. **100 anos de teatro português** (1880-1980). Porto: Brasília editora, 1984.

_____. **O teatro simbolista e modernista**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

RODRIGUES, G. A. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

RODRIGUES FILHO, J. M. **O Barão, de Branquinho da Fonseca**: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.13-36.

_____. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.19-41.

_____. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FAIT DIVERS, MITO E POESIA: "L'ÉCHAPPÉ" E "VILLA AURORE", DE LE CLÉZIO

Islene França de Assunção
Ana Luiza Silva Camarani
Programa de Pós-Gradução em Estudos Literários - Araraquara

Os contos "L'échappé" e "Villa Aurore" revelam bem a mobilidade e a duplicidade que caracterizam a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título do livro, *La ronde et autres faits divers*, anuncia a representação da realidade a partir do *fait divers*, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado principalmente na temática e nos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Assim, como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, os contos selecionados apresentam a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, configurando uma estrutura circular. A representação do narrador, do tempo e/ou do espaço duplicados contribuem na determinação dessa estrutura e, ao lado do privilégio dado ao espaço da natureza, convergem para a expressão do desejo de evocação das origens.

Com base nessas considerações, o presente projeto tem como objetivos examinar os contos "L'échappé" e "Villa Aurore", considerando, sobretudo, o narrador, o espaço e o tempo ficcionais, buscando verificar a existência de duplicidades e como elas se caracterizam em cada conto. Procuramos observar de que modo as duplicações dessas categorias narrativas contribuem para uma estrutura circular e um movimento em direção ao mito, averiguando como se configura a passagem da realidade manifestada pelo *fait divers* à busca da Idade do Ouro. Investigaremos, ainda, como se constitui, no *corpus* selecionado, a poeticidade apontada pela crítica como recorrente na obra de Le Clézio.

La ronde et autres faits divers é a coletânea de contos de 1982, em que Le Clézio compõe cada uma de suas narrativas a partir de um *fait divers*: acidente, roubo, suicídio, violação, desaparecimento, fuga, vandalismo, fraude, entre outros, são os assuntos dos onze

textos contidos no livro e assinalados, pela contracapa, como portadores de "*une banalité tout apparente*".

Impregnados de mitos de diversas origens – bíblicos, greco-romanos, ameríndios – os contos de *La ronde* apresentam a transgressão da ordem moral e social, apontada por Évrard como próprios do *fait divers*. O que são os roubos, estupro, abuso trabalhista, senão algumas formas de violência individual ou coletiva, social ou privada? A obra remete a todo instante ao mundo do *fait divers*: além do título ser sintomático em relação à matéria elegida para conteúdo das narrativas, os elementos paratextuais também orientam a leitura dos contos como *faits divers*. A contracapa evoca "*Onze 'faits divers' d'une banalité tout apparente.*", ao mesmo tempo em que a capa da edição utilizada (Folio) reproduz uma cena comum na cidade moderna – prédios e seus muros, formando como que uma espécie de labirinto –, a mão estendida de uma criança e uma figura um tanto quanto suspeita ao fundo.

Entre o *fait divers* e o mito encontramos a principal fonte para a circularidade já mencionada como característica dos contos de *La ronde*. O real e o mítico envolvem-se de tal forma que assistimos a um retorno permanente entre ambos.

Como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, "L'échappé" e "Villa Aurore" apresentam a força de uma narrativa realista composta com a escritura leve, viva, imprevisível do conto: "*un conteur doit faire sentir, entendre ce qu'il raconte: Le Clézio n'oublie jamais de solliciter tous les sens, de trouver des images concrètes ; de suggérer les rythmes par l'écriture [...].* " (ONIMUS, 1994, p. 187). Como o próprio título do livro já anuncia, o meio escolhido pelo autor para compor a realidade nesses contos é o *fait divers*, a partir do qual se desenvolve a aventura poética do autor rumo ao mito. De fato, assinala Boulos (2009, p. 83), o ponto de ruptura principal do escritor, em relação a seus contemporâneos, reside na concepção da linguagem:

> *L'évocation constante d'une quête des origines, sous forme de voyages exotiques et initiatiques, se double de la nostalgie d'un langage originel. La représentation de l'espace, du temps, du corps et des objets semble converger vers l'expression de ce désir. Il en résulte une répartion volontairemnt simplifiée des caractéristiques spatiales, suggérant l'opposition d'un univers originel (tel le désert) à un univers non originel (telle la ville occidentale moderne), ainsi qu'une marginalisation des personnages, supplantés par le monde matériel qui les entoure.*

Onimus (1994) salienta que toda a estética de Le Clézio pode ser explicada pela vontade de evitar o caminho traçado do romance, que supõe a verossimilhança; já, um conto, é a imaginação em liberdade. O escritor optaria, então, pela "realidade do fictício"; em

consequência, seus *faits divers* são poéticos. O relato poético e simbólico equilibra-se assim com a realidade do *fait divers* responsável pela estrutura na narrativa (CAMARANI, 2007, p. 169).

Os contos selecionados desenvolvem-se, com efeito, entre a magia do mito e a banalidade do cotidiano. Em "Villa Aurore" observa-se a necessidade de fuga do narrador, que, presa da degradada realidade do presente, causada exatamente pelo excesso de civilização, pelo progresso do mundo contemporâneo, só vê possibilidade de evasão pelas suas próprias lembranças. Diante da impossibilidade de voltar a ser criança nesse mundo artificial, em que o sonho e a imaginação não cabem mais, o único modo de obter a unidade perdida, a comunhão consigo mesmo, é a memória. E é justamente a ocorrência de um *fait divers*, a ameaça de desapropriação – ponto de convergência da narrativa – que permitirá ao protagonista a confrontação final com os apelos ora da infância e do passado, ora do presente e da idade adulta, quando lê um anúncio por meio do qual a proprietária de *Villa Aurore* oferece: "*chambre à un étudiant(e) qui accepterait de garder la maison et de la proteger.*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

"L'échappé" traz, como protagonista, Tayar, um jovem que, tirado de seu país natal, passa à situação de fugitivo, sendo obrigado a passar dias de sede, fome e frio no alto de uma montanha gelada. O conto apresenta uma personagem em fuga, não só da prisão, como também das pessoas e lembranças da realidade presente. Tayar busca o refúgio que a natureza representou no passado e que agora proporciona a almejada liberdade.

Apesar das dificuldades enfrentadas nas montanhas, Tayar prefere isolar-se em um lugar natural, calmo e luminoso a viver na cidade e vingar-se dos inimigos. O contato com a natureza trará lembranças de sua infância, possibilitando-lhe uma espécie de encontro consigo mesmo, com a criança que fora, suscitando uma felicidade incomparável e fazendo-o esquecer a fome e o frio. Como Tayar, Gérard, o narrador-protagonista de "Villa Aurore", também se recorda do tempo da infância, buscando resgatá-lo pelo contato com as coisas pertencentes àquele mundo de encantamento.

Face a um mundo artificial e impiedoso, é inevitável, aos protagonistas leclézianos, voltar ao tempo mítico do paraíso perdido. Esse mito edênico, segundo Onimus (1994, p. 56) "[...] *concentre toute la vision du monde de Le Clézio, sa nostalgie des origines, la vie innocente et de la paix, son horreur de la 'guerre' introduite dans le monde pour le malheur et par la faute des hommes, avec la perversion qui en est résultée.*". A partir dessa necessidade de retorno é que se pode explicar a importância atribuída à infância nas narrativas poéticas leclézianas, de modo que à criança seja dado sempre o lugar privilegiado de

protagonista. Esse tipo de narrativa "[...] *fait l'éloge de l'animal qui a la chance de ne pas être un intellectuel. Il célèbre l'enfant ('infans'), celui qui ne parle pas parce qu'il est 'ce qu'il y a de plus vraie et de plus animal dans l'homme'* [...]". (ONIMUS, 1994, p. 62).

Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique* (1978) assegura que "[...] *le récit dont le héros est un enfant se tourne, naturellement et fatalement, vers la poésie* [...]"(p. 85). O tema da infância é, pois, basilar nas narrativas poéticas de Le Clézio. Em geral, as personagens centrais são crianças, estão sempre muito próximas da infância ou carregam sempre o desejo de retorno a esse tempo. Por essa proximidade das origens, por sua inocência característica e sua capacidade de ver o mundo de modo diferenciado, a criança eleva-se ao estatuto de criatura mítica. O olhar da criança lembra ao homem a necessidade de resgatar a inocência perdida.

> *Le Clézio a besoin de ces enfants pour nous dire comment lui-même perçoit l'existence: leur regard est innocent, leur yeux son 'lisses et durs', ils voient ce que nous avons cessé de voir; ils ne sont pas encore habitués; ils ne jugent pas, mais ce qu'ils voient nous donne mauvaise conscience* (ONIMUS, 1994, p. 126-127).

Nesse sentido, entende-se a escolha do escritor pela narrativa poética, visto que a poesia é o que há de mais original, de mais humano, no homem. A linguagem poética, desautomatizante, humanizadora por excelência, se presta perfeitamente a exprimir a vontade das personagens lecléziana de uma volta ao seu estado de pureza natural, a um tempo em que o mundo é visto e exprimido de acordo com um pensamento analógico, associativo, que vê a relação existente entre todas as coisas do universo: "*Chez Le Clézio ce retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv que nous appelerons poésie [...]*" (ONIMUS, 1994, p. 55).

Tadié afirma que "*L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique*." (TADIÉ, 1978, p. 61). Nessa oposição, as cidades são prosaicas, enquanto os lugares fora do centro associam-se ao devaneio e à poesia, justamente pela maior proximidade à natureza. Em "Villa Aurore", a cidade, com todo seu progresso, é descrita de forma negativa, ao passo que os espaços naturais ganham uma alta carga de positividade, por serem mais propícios ao sonho, à imaginação; a natureza é o lugar onde as crianças podem se refugiar das regras e dos males da cidade moderna, onde podem contemplar a beleza existente nas coisas, sem preocupação com o tempo, com as obrigações e convenções impostas pela sociedade. Em "L'échappé", a cidade é vista como um lugar em que *"il y a la peur, la haine , le dégoût"* (LE CLÉZIO, 1982, p. 62). Ela representa, para Tayar, o aprisionamento; voltar significa regressar à prisão de onde fugira. Contrariamente, a

natureza e a montanha oferecem a proteção e a liberdade que o faz esquecer-se de tudo o mais, propiciando-lhe o vislumbre de uma intensa felicidade.

Tais colocações permitem delinear alguns resultados, ainda que primários, obtidos até o presente momento, no curso de nossa pesquisa. De acordo com o que foi proposto no Cronograma, o primeiro semestre de 2011 foi, pois, destinado à leitura e exame inicial do *corpus*, ao exame inicial da fortuna crítica referente à obra de J.–M. Gustave Le Clézio e à leitura de algumas obras de embasamento teórico que compõem a Bibliografia.

Referências

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. v.1.

BOULOS, Miriam Stendal. Le roman comme poème? **Europe:** Le Clézio, p. 82-92, 2009.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.59-68, jul./dez. 2010.

_____. A representação da cidade contemporânea em Le Clézio: da ficção científica ao fait divers. In: GOBBI, M. V. Z.; LEONEL, M. C.; TELAROLLI, S. (Org.). **Narrativa e representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p.161-172.

_____. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. **Letra**: Literatura e magia, UFRJ, n.2, p.23-35, 2005.

CAVALLERO, Claude. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe:** Le Clézio, p.3-7, 2009.

_____. *Villa Aurore* ou le jardin d'enfance. In: **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n.1. Paris: Éditions Complicités, 2008. p.131-147.

ÉVRARD, Frank. **Fait divers et littérature**. Paris: Nathan, 1997.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. Villa Aurore. **La ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982. (Folio).

LÉGER, Thierry. L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien. In: **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n. 1. Paris: Éditions Complicités, 2008. p.101-114.

ONIMUS, Jean. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. (Écrivains).

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978. (Écriture).

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au present**: héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2008.

SARAMAGO, HATOUM E MIA COUTO: UMA POÉTICA DO MEDO

Jacob dos Santos Biziak
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Descrição da pesquisa

O medo, enquanto sentimento, foi tendo seu papel reavaliado ao longo da história da literatura. Das épicas gregas ao romantismo, sentir medo era algo considerado vergonhoso, já que significava a desonra de um heroi que representa toda uma coletividade. Na literatura contemporânea, principalmente, o medo teve sua função revista: com a mudança do estilo de vida burguês, sentir medo, insegurança é inevitável, inerente ao homem. Além disso, temos um sujeito fragmentado, perdido entre quais prioridades devem ser legítimas para sua vida; daí, portanto, nasce a angústia, cuja principal característica, em relação ao medo, consiste no fato de ter origem desconhecida.

Além disso, temos um sujeito contemporâneo que, aos poucos, foi perdendo seu centro espiritual: nas sociedades primitivas, este centro – não correspondente necessário ao centro geográfico – tinha papel de promover a comunicação com Céu e Inferno, de forma a estabelecer uma síntese equilibradora ao retirar o homem do tempo histórico e o projetar no tempo espiritual. Assim, para desespero humano, perdemos esse nosso centro de equilíbrio espiritual, e muito do espaço romanesco reflete isso.

Dessa forma, temos, na literatura contemporânea em especial e em alguns casos, um espaço completamente calcado no simbólico, no resgate de certos arquétipos que compõem o reservatório de imagens vitais à coletividade humana. O sujeito logocentrista outrora pensado por Descartes é insuficiente para abarcar toda a complexidade desse processo; logo, a representação de tal realidade humana – fragmentada e completamente simbólica – sofre um processo de abertura no que diz respeito ao seu entendimento. Os próprios filósofos, ao longo dos séculos, alertaram para a impossibilidade de uma representação geométrica da realidade:

afinal, a captação da realidade externa ao texto para posterior transformação em discurso narrativo é algo altamente complexo.

Por fim, para embasar nossa análise, adotamos três romances contemporâneos de língua portuguesa mas escritos em contextos culturais diferentes: **Ensaio sobre a cegueira** (José Saramago), **Dois irmãos** (Milton Hatoum) e **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (Mia Couto).

Referências

AUERBACH. **Mimesis**. São Paulo: Cultix, 2005.

BASTAZIN, V. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BASTOS, F. **Mito e filosofia**. Brasília: UNB, 1998.

BARTHES, R. **Mitologias.** São Paulo: Difel, 2003.

BARBOSA, F. L. **A (re)mitologização da Jesus Cristo pela narrativa de José Saramago.** 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

BIZIAK, J. A mitologização da história nas narrativas de Alexandre Herculano: a gênese romântica de uma nação. **Boletim. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena**, v.24, p.121-150, 2006.

_____. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida**: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – em que(m) você crê? 2009. 101f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

_____. O jogo dos tempos no Romantismo português: a narrativa histórica de Herculano. In: 54. Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos (GEL) do estado de São Paulo, Araraquara. **Caderno de resumos do 54. Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos (GEL) do estado de São Paulo**. Campinas: Mercado de letras, 2006. v.1. p.415-415.

_____. Do solar ao fraturado de vontade e de genealogia: a reconsideração da mímesis no estudo da ficção. In: VII Simpósio de Produção Científica (Centro Universitário Moura Lacerda), 2007, Ribeirão Preto. **Anais do VII Simpósio de produção científica.** Ribeirão Preto : Centro Universitário Moura Lacerda, 2007.

_____. O eterno retorno lusitano: a mitologização da história em Lendas e narrativas, de Alexandre Herculano. In: II Colóquio de estudos germânicos: 'Mito e magia, 2006, Araraquara. **Anais do II Colóquio de estudos germânicos "Mito e magia"**. Araraquara:

Faculdade de Ciências e Letras, 2006.

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 2005.

BRAIT, B. **Bakhtin**: dialogismo e construção de sentido. Campinas: Unicamp, 2005.

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1997.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**. Lisboa: Veja, 1999.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHARTIER, R. **A história cultural entre as práticas, representações, memória e sociedade.** Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil. 1998.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizinte: UFMG, 1999.

COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**: 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Inst. Piaget, 1996.

_____. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A regra do jogo, 1983.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004. (Enfoques).

_____. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 2000.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, [s.d.].

FERNANDES, M. L. O. Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea. In: GOBBI, M. V. Z.; LEONEL, M. C.; TELAROLLI, S. (Org.). **Narrativa e representação**. Araraquara: Laboratório Editorial, 2007. p.203-225.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega. [197-].

HATOUM, M. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

KAYSER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas em antropologia literária. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

_____. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. **O controle do imaginário**: razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos da literatura**. Cotia: Ateliê, 2002.

NIETZCHIE, F. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, B. O tempo mítico. In: _____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

PATLAGEAN, E. A história do imaginário. In: LE GOFF, J. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SILVA, M. G. G. V. **Horror antigo e o horror moderno em O tempo e o vento e "Noite" de Érico Veríssimo**. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

TEIXEIRA, I. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. **Revista Brasileira**, São Paulo, n.37, p.43-67, 2003.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TORRAINE, A. **Crítica da modernidade.** Petrópolis: Vozes, 1995.

TUAN, Y. F. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: UNB, 2003.

Ensaio sobre a cegueira

ZILBERMAN, R. **Do mito ao romance** – tipologia da ficção brasileira contemporânea. USS-EST (Caxias – Porto Alegre), 1997.

JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO E O CONTEXTO TRADUTÓRIO DO SÉCULO XIX: POEMAS DE MARCIAL

Joana Junqueira Borges (FAPESP)
Brunno V. G. Vieira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

José Feliciano de Castilho (1810-1879) foi um distinto português que viveu no Brasil de 1847 até o fim de sua vida. Irmão do ilustre poeta e tradutor português Antônio Feliciano

de Castilho, Castilho José, como ficou conhecido pela imprensa da época, também participou ativamente de nossas letras, era filólogo e tradutor de latim e fazia parte do círculo literário do imperador D. Pedro II além de ter sido leitura de escritores brasileiros como Machado de Assis e Joaquim Manoel de Macedo (FLEIUSS, 1928, p. 896-7; PARANAPIACABA, 1906, p. 39)[1].

Nosso trabalho com tão ilustre personagem se dá no contexto em que é dada maior atenção a traduções mais antigas, na tentativa de se construir uma história da tradução em Língua Portuguesa. A importância da História da Tradução para as práticas tradutórias atuais tem sido bastante evocada pelos críticos, tais como Berman (2002) e Burke (2009). Para Berman é fundamental a constituição de uma história da tradução para o fazer tradutório e sua evolução, uma vez que para ele a teoria moderna da tradução deve partir da reflexão sobre práticas tradutórias já existentes. Burke destaca, por sua vez, a importância das especificidades do contexto de produção e de divulgação em que se encontram as traduções precedentes para aprimoramento e desenvolvimento de novas práticas tradutórias.

Em 1998 Pierre Laurens publica um artigo sobre tradução de Marcial, em que se apresenta um pequeno panorama, partindo de diferentes traduções de um mesmo epigrama, algumas em versos e outras em prosa. Dentre as versificadas estão a tradução do Abade de Marolles de 1655 (que simplesmente omitia epigramas que considerava licenciosos), a tradução de Dubos de 1841 e a de Jacollutti de 1977. O professor francês atenta principalmente para a *vis* ("força") do epigrama, ressaltando características constitutivas dessa vis como a brevidade, a facilidade e a agudeza que devem ser preservadas também na tradução, o que levanta a discussão sobre qual a melhor forma de tradução para o epigrama, discussão que acontece em diversos trabalhos sobre Marcial (cf. DEZOTTI, 1990, e CAIROLLI, 2009) e que merece atenção no contexto de tradução de Castilho José, uma vez que ele não se serve do mesmo metro nos epigramas de nosso *corpus*. Essa questão, sobre a forma vernáculo do epigrama, está no horizonte de discussão do projeto, mas o modo como Laurens conduz seus argumentos atentando para a história da tradução é algo de que compartilhamos, ainda que nosso enfoque não recaia sobre diferentes épocas e tradutores.

A importância do acesso às traduções de Castilho José se dá, principalmente, pela dificuldade que temos na constituição de uma história da tradução literária, fato que já foi atentado por José Paulo Paes em *A tradução literária no Brasil* (1990), dificuldade que se dá

[1] Cf. VIEIRA, B. V. G. José Feliciano de Castilho e a clâmide romana de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha.** Ano 2, número 4, p.125-140, 2009 e VIEIRA, B. V. G. Um Tradutor de Latim sob D. Pedro II: Perspectivas para a História daTradução da Literatura Greco-Romana em Português. **Revista Letras.** Numero 80, p.71-77, 2010.

por falta de documentos e bibliotecas que embasem tais estudos. Nesse sentido, ter em mãos acervo tão considerável de Marcial (nossa dissertação de mestrado consiste em 50 epigramas) traduzido por José Feliciano de Castilho é um grande passo para a contextualização do fazer tradutório no século XIX.

Um bom exemplo da reflexão sobre esse fazer tradutório se dá com o próprio Castilho José. Em sua anotação dos *Amores* no capítulo intitulado "Amores de Ovídio; versão", apresenta-nos informações sobre a obra, sobre a tradução de seu irmão e sobre tradução, arte que acredita não ser menos relevante do que produções originais:

> [...]. Sem aprofundarmos a renhida questão do merito relativo das composições originaes ou traducções, já alhures dissemos que – transportar as riquezas de um idioma para outro, mui diverso de indole e constituição; - apoderar-se, em grau egual, dos mais reconditos segredos de duas linguas, sabendo dissecar as mais tenues fibras de ambas; - incorporar na propria a inteligencia alheia, e d'ahi observar a materia de identico modo; - conhecer como se-foge da fidelidade infiel, que predendo-se ao vocabulo litteral, olvida ser a idéa, neja a palavra que se-traduz; - vedar a si mesmo o impulso natural de desinvolver e incarar o pensamento de um modo peculiar; - luctar com athleta de estylo; - rivalisar com victorias do ingenho; - ornar a phrase estranha de vestes e cores nacionaes, tão conchegadas e proprias, que os mais atilados olhos se-enganem; - são meritos relevantes, que podem derramar tanta gloria como producções originaes de subido quilate. (OVIDIO, 1858, p.180-181).

Dessa declaração destacamos especialmente "foge da fidelidade infiel, que predendo-se ao vocabulo litteral olvida ser a idéa" (OVÍDIO, 1858, p. 180), aqui Castilho José evidencia sua opinião sobre uma das questões mais discutidas pelos teóricos de tradução[2]: a fidelidade à obra estrangeira ou a fidelidade à língua de chegada. Desse modo, essa preocupação se aproxima das questões levantadas também no séc. XIX, pelo filólogo e tradutor alemão Schleiermacher, autor também retomado por Berman (2002, p.15). Em *Uber die Verschiedenen Methoden des Ubersetzen*[3] encontra-se uma ainda moderna reflexão sobre as formas de "levar o autor ao leitor" ou "levar o leitor ao autor", ou seja, deixar o autor mais claro para o leitor, transportá-lo para a língua de chegada numa linguagem compreensível à concepção de mundo do leitor, ou fazer com que o leitor entenda a concepção de mundo do autor e se insira nela para a compreensão da obra. Schleiermacher aponta os prós e os contras

[2] A questão de fidelidade e paráfrase é discutida em Schnaiderman (1986) como transmissão didática e recriação e logo no início do artigo comenta sobre o "ilusório da tradução literal", questão que pretendemos tratar também em nosso trabalho.

[3] Consulta na tradução espanhola: *Sobre los diferentes métodos de traducir* de Valentín García Yebra (2000). Scheiermacher nasceu em 1768 e morreu em 1834, o texto em questão foi escrito depois de sua mudança para Berlim em 1810, sendo então possível que Castilho José tenha entrado em contato com as teorias do teórico alemão.

das duas formas de traduzir, nos mostrando que talvez um meio termo entre essas duas definições é o que ele chamaria de tradução propriamente dita, ou seja, deixando o texto claro para o leitor, mas sem eliminar suas marcas de estrangeiro.

Pelo que já observamos das práticas de Castilho José, algo que devemos aprofundar no presente projeto, o tradutor luso-brasileiro prefere que seus poemas estejam vestidos com as cores nacionais e que não se perceba o estrangeiro: "ornar a phrase estranha de vestes e cores nacionaes, tão conchegadas e proprias, que os mais atilados olhos se-enganem" (OVÍDIO, 1858, p. 181), mas não descarta também o variar entre o literal e o parafrástico, como verificamos na prefação da *Arte de Amar*:

> Foi já posteriormente á leitura d'este poema, que Castilho Antônio se-applicou á já citada *Arte de Desamar*, com systema totalmente diverso, não tão paráphrase como os *Amores*, mas também não tão fiel como os *Fastos* e as *Metamorphoses*. Entre estas duas obras ha egualmente diversidade de maneira; ha-a nas *Epistolas*. E é neste variar de Prothèo, hade residir o principal dos méritos do Ovídio portuguez. (OVÍDIO, 1862, p. 37).

É, através da compilação e análise de ideias como essas, que pretendemos contribuir para a constituição de uma história do legado clássico no séc. XIX, procurando também colaborar com teorias e práticas para futuras traduções latino-portuguesas. Haroldo de Campos afirma que o que lemos hoje são "sucessivas leituras sobrepostas ao longo dos séculos a alguma transcrição do poema a qual é centena de anos mais recente do que o original irremediavelmente perdido" (CAMPOS, 1984, p.240), podemos entender a partir dessa afirmação, a tradução como um processo de releitura e reescritura[4], já que nem as traduções para o português, nem a versão latina que temos acesso, são reproduções exatas do texto latino, podemos perceber, então, a importância do contato com as diversas traduções para uma retomada histórica dos textos, em especial dos que remetem à Antiguidade Clássica.

Nessa apresentação do projeto é conveniente que dediquemos algumas palavras sobre a localização e abrangência do *corpus*. Os poemas de Marcial traduzidos por Castilho José foram encontrados na *Grinalda da Arte de Amar*, que são notas feitas por Castilho José para a tradução que seu irmão, Antônio Feliciano de Castilho, fez da *Arte de Amar* de Ovídio; a anotação de Castilho José é extensa e repleta de referências clássicas e presença de citações e traduções de muitos poemas, seja de poetas latinos como Propércio e Horácio, seja de poetas de outras nacionalidades. Entre eles encontram-se 50 poemas de Marcial, poeta latino do

[4] A dinâmica do processo de reescritura e retradução são preocupações atuais que podem ser verificadas em publicações recentes (FALEIROS, 2008; LEFEVERE, 2007). Durante a execução do projeto, essas leituras e reflexões serão mais desenvolvidas.

século I d. C., que tem frequentemente seu nome associado ao gênero epigramático, sendo ele o principal expoente desse gênero em Roma. Por conta de sua temática bastante ácida e de poemas com palavras de baixo calão, Marcial foi deixado à margem do cânone de textos latinos traduzidos para o português ao menos até o final do séc. XX, ainda que sua obra tenha sido inteiramente preservada, são 14 livros intitulados de *Epigrammata* e um livro *Spetacula* (cf. MARTIALIS, 2007). Assim, faz-se mais importante ainda o estudo de traduções de Marcial feitas por Castilho José, principalmente por ser um poeta pouco traduzido e que, inserido no contexto do século XIX, nos apresenta muitas questões acerca de práticas de tradução de poesia latina.

Adotamos uma metodologia que permite analisarmos, primeiramente, o contexto em que a tradução de Marcial por Castilho José se encontra na *Grinalda da Arte de Amar*, ou seja, a qual verso de Ovídio ela se refere, se há outras traduções inseridas na anotação e qual o assunto que Castilho José trata na nota.

Feita a análise do contexto, começamos o trabalho com o texto latino, que é buscado em edições da época, em especial as da Panckocuke, casa editora francesa cujas edições bilíngues utilizadas por Castilho José foram bastante famosas no século XIX. Tendo em mãos o texto latino tomado por base pelo tradutor, realizamos uma *tradução de serviço*, em que nos preocupamos quase que simplesmente com o vocabulário e o entendimento do texto de partida (TP).

Voltamo-nos, então, para a tradução de Castilho José, realizando a transcrição e a atualização, principalmente da acentuação e ortografia. Além de anotações esclarecedoras de termos específicos latinos, mitologia e de cultura romana.

Realizadas essas etapas iniciamos então comentários referentes às escolhas tradutórias de Castilho José, e sobre versificação, rima, questões estilísticas, além de questões tradutórias como acréscimos, mudanças ou inserções de sentido em relação ao texto latino.

Temos a consciência que para uma análise mais completa e bem embasada se fazem necessárias leituras teóricas e um bom entendimento de teorias da literatura e de tradução, como as de Haroldo de Campos, Berman, Peter Burke, Schleiermacher, Lefevère, entre outros. Considerando também que partimos da premissa de que tradução é a busca por um equivalente na língua do texto de chegada (TC), pensando nesse equivalente, nem totalmente estrangeirizado, nem totalmente nacionalizado, atentando para o contexto histórico e as teorias de literatura da época de realização da tradução, levando em conta que estamos trabalhando com textos latinos e, portanto muito distantes historicamente tanto de Castilho José quanto dos nossos dias, tudo precisa ser considerado.

Sem adentramos no mérito de qualificar de boa ou ruim as traduções de Castilho José, a intenção é analisar o quanto as traduções são parafrásticas ou literais, examinando elementos que o tradutor se valeu do TP e quais ele desconsiderou, verificando as marcas da literatura da época e do que estava em voga no fazer literário e consequentemente tradutório, sendo assim, ao analisar as traduções de Castilho José no Brasil do séc. XIX pretendemos contribuir com mais um pequeno capítulo para a História da Tradução de textos literários antigos.

Referências

ASSIS, M. de. **Obra completa em quatro volumes.** Organizada por A. Leite Neto, A. L. Cecilio e H. Jahn. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ALBUQUERQUE, S. J. G. e. **Arte de traduzir de Latim ao Português**. Lisboa: Impressão Régia, 1818.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**. Tradução de M. E. P. Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BURKE, P. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: _____; HSIA, R. P. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução de R. Maioli dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 13-44.

CAIROLLI, F. P. **Pequena gramática poética de Marcial.** 2009. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas). Universidade de São Paulo, 2009.

CAMPOS, H. Tradução, ideologia e história. In: SIMON, Iuma Maria (Org.). **Território da Tradução**, revista Remate de Males. Campinas: IEL, 1984. p. 239-247.

CASTILHO, A. F. **Tratado de metrificação portugueza**. 4. ed. rev. e aum. Porto: Livraria Moré Ed., 1874.

CESILA, R. T. **Metapoesia nos epigramas de Marcial**: tradução e análise. 2004. Dissertação (Mestrado em Lingüística/Letras Clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2004.

_____. **O palimpsesto epigramático de Marcial**: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bílbilis. 2008. Tese (Doutorado em Linguística/Letras Clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2008.

DEZOTTI, J. D. **O epigrama latino e sua expressão vernácula.** 1990. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

FALEIROS, A. A crítica da retradução poética. **Itinerários**, v 28, p. 145-158, jan./jun. 2008.

FLEIUSS, M. D. Pedro II e as letras pátrias. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. v.98 (152):894-903, 1928.

GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1966.

JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO BARRETO E NORONHA. In: SILVA, I. F. da. **Diccionario bibliographico portuguez.** Lisboa: Imprensa nacional, 1860. Tomo IV. p.316-20.

LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo:** ensaios sobre a arte e técnicas de tradução. São Paulo: Mandarim, 2001.

LAURENS, P. Traduire Martial. **Révue des études latines.** p.200-215, 1998.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru (SP): EDUSC, 2007.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários,** Araraquara, n. especial, p.13-22, 2003.

MACEDO, J. M. de Discurso. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. v.42(59):307-314, 1879.

MARTIAL. **Epigrammes de M. Val. Martial.** Ed. V. Verger, N. A. Dubois et J. Mangeart. Paris: Panckoucke, 1834.

MARTIALIS, M. V. **Epigrammata**. Oxford Classical Texts. 2007.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001. p.38-40.

OVÍDIO. **Arte de amar de Publio Ovidio Nasão.** Tradução de A. F. de Castilho seguidas de comentários de J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862. 3 Tomos.

_____. **Os amores de P. Ovídio Nasão.** Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. 11 volumes.

PAES, J. P. **Tradução a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir.** São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PARANAPIACABA, B. de. Prometeu acorrentado: parte II. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Tomo LXVIII, 1906.

PRIETO, M. H. T. C. U.; PRIETO, J. M. T. C. U.; PENA, A. N. **Índices de nomes próprios latinos e gregos.** Coimbra: Calouste Gulbenkian/JNICT, [199-].

SANDRONI, C. **Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa**. 5.ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2009.

VIEIRA, B. V. G. José Feliciano de Castilho e a tradição clássica no século XIX. In: **Anais do II Congresso Nacional de Linguagens em Interação**. Maringá/PR: Departamento de Letras Ed., 2008. p. 923-933.

_____. Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos AMORES, de Ovídio. **Nuntius Antiquus**, v. IV, p. 71-81, 2009.

_____. Um tradutor de latim sob D. Pedro II: perspectivas para a História da Tradução da literatura greco-romana em português. **Revista Letras** (Curitiba), n. 80, p. 71-87, jan./abr. 2010.

O *PROMENEUR* ROMÂNTICO

Karina de Oliveira (FAPESP)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Objetivos

Este projeto tem como objetivo investigar as características formais e temáticas associadas à figura do *promeneur* (sujeito errante) na literatura do Romantismo francês, desde seu aparecimento com Jean-Jacques Rousseau, em fins do século XVIII, até suas manifestações mais tardias, no declínio da estética romântica, conforme se constata, por exemplo, em de Gérard de Nerval. Paralelamente, pretende-se refletir sobre as questões estéticas e literárias mobilizadas pelo conceito de *promeneur*, tais como espaço, tempo e memória, contribuindo para o aprofundamento delas, e ainda, determinar a grandeza dessa figura no período em questão. O cumprimento de tais objetivos deverá permitir uma compreensão pormenorizada de uma das facetas da subjetividade romântica, bem como uma definição satisfatória do conceito de *promeneur* para os estudos literários.

Corpus

Para constituição do *corpus* de nossa pesquisa, lançamos mão de três meios: o primeiro, e mais simples, deles foi a pesquisa por palavras-chave. Utilizamos as palavras "*promeneur*" e "*promenade(s)*", para efetuar buscas nos acervos das bibliotecas relacionadas no sistema da Unesp (29 bibliotecas) e nos daquelas relacionadas no sistema da *Université de*

Provence (54 bibliotecas), procurando obter referências de textos, literários ou não, que tratassem do assunto que nos ocupa. Nesse momento, incluímos em nosso *corpus* provável o título de Sthendal, *Promenades dans Rome* (1829), e vários textos de crítica atualizada sobre Rousseau, tais como: *Rêveries sans fin*, conjunto de artigos reunidos por Michel Coz e François Jacob e publicados em 1997; e *Solitude et méditation*, do mesmo ano, da autora Michèle Crogiez.

O segundo meio empregado, mais vagaroso em sua realização, consistiu em recolher, junto de professores e amigos que participaram do trajeto desta pesquisa, indicações de textos literários que poderiam ser estudados com vistas à delimitação do conceito de *promeneur*. Tivemos as seguintes indicações: *Les Natchez*, de Chateaubriand (1827) e *Les confidences*, de Lamartine (1849).

O terceiro e mais circunspecto dos métodos foi a leitura de livros de história literária e história do Romantismo, dentre os quais, o de René Bray, *Chronologie du Romantisme* (1963), o de Jacó Guinsburg, *O Romantismo* (2002), e o de Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (1962), no intuito de encontrar novas indicações de autores e obras que tenham usufruído do arquétipo do *promeneur* rousseauniano. Nesse caso, diferentemente do que esperávamos, não obtivemos muitas referências. Apenas o nome de George Sand, de quem selecionamos o título *Lettres d'un voyageur* (1838). De todo modo, certamente a leitura dessas obras tem muito contribuído na redação da dissertação, ajudando-nos a situar os autores em questão no quadro geral do Romantismo francês e dando-nos uma compreensão mais exata do próprío Romantismo em si.

Além dessas obras, já contávamos, desde a elaboração do projeto de pesquisa, utilizar em nosso *corpus* algo da obra de Gérard de Nerval, particularmente as suas *Promenades et souvenirs* (1854); e também, evidentemente, as *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), de Rousseau.

Metodologia

A primeira etapa da pesquisa baseou-se no levantamento bibliográfico para a constituição do *corpus* da pesquisa, segundo as modalidades que acabamos de descrever. A partir dessa pré-seleção de textos, iríamos resolvendo, ao longo da pesquisa, quais poderiam contribuir efetivamente para uma compreensão do sujeito *promeneur*.

Uma investigação sobre narrativas de viagem também nos ocupou durante essa etapa, o que nos rendeu um contraponto de comparação interessante para delimitar a literatura do *promeneur*, posto que tanto esta como aquelas estão fundadas no deslocamento espacial.

Nesse sentido, nos foram de grande valia os ensaios da obra *Voyager en France au temps du Romantisme* (2006), bem como o artigo de Normand Doiron, presente na revista Poétique e intitulado "L'art de voyager".

Ainda pudemos desenvolver uma primeira leitura das *Rêveries du promeneur solitaire*, que oferece o arquétipo do *promeneur* para a literatura.

A segunda etapa da pesquisa, na qual nos encontramos, é dedicada à leitura e análise das obras literárias propriamente ditas, conforme a pré-seleção efetuada anteriormente. Leituras críticas e teóricas, relacionadas aos autores em questão, à figura do *promeneur* e ao tema das *promenades* românticas, têm acompanhado essa etapa. Convém destacar aqui o trabalho de Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade* (2000) e o de Laurent Turcot, *Le promeneur à Paris au XVIII^{e} siècle* (2007).

Analisamos os textos literários com vistas ao levantamento de suas características principais e observação do papel desempenhado pelo *promeneur* em cada um deles, os valores a ele associados, sua linguagem característica, os temas que mobiliza. Enfim, procuramos ver que tipo de texto o personagem *promeneur* projeta.

Com isso, a pesquisa se encaminha para a terceira etapa, que compreende a abstração das obras de um modo mais ou menos conjunto e o estabelecimento das definições propostas em nossos objetivos.

Resultados

Conforme indicamos, formamos, num primeiro momento, uma lista de obras literárias que poderiam servir ao nosso *corpus* de análises. Por diferentes meios, selecionamos as seguintes obras: *Les rêveries du promeneur solitaire*, de Rousseau; *Les Natchez*, de Chateaubriand; *Promenades dans Rome*, de Stendhal; *Lettres d'un voyageur*, de George Sand; *Les confidences*, de Lamartine; *Promenades et souvenirs*, de Gérard de Nerval.

Dessa listagem, apenas nos falta realizar a leitura do texto stendaliano e terminar a de Lamartine. Com relação às demais obras, devemos fazer algumas breves considerações.

Nas *Rêveries du promeneur solitaire*, o que temos é um narrador personagem que se vale do discurso em primeira pessoa para compor de modo direto a sua visão de mundo – uma visão que não se quer pronta, mas em construção. Já nas primeiras linhas da obra, o próprio *promeneur* declara que seu intuito é exatamente o de conhecer a si mesmo, processo que o levaria à conquista da felicidade. Para tanto, ele concebe um método não sistemático, que consiste no relato dos devaneios que lhe ocupam durante suas caminhadas pela natureza. Tal método combina dois princípios básicos: um, filosófico, que determina o tipo de

questionamentos a serem desenvolvidos; o outro, poético, regulando a organização desses assuntos, que deve obedecer às inclinações momentâneas do *promeneur*. Essa combinação tem algumas repercussões formais, tais como a falta de continuidade entre uma promenade e outra, o inacabamento dos assuntos, a oscilação temática e a instabilidade de ânimos do sujeito em questão. O estar em meio à natureza também é fundamental, relacionando-se com a solidão e os devaneios, ambos temas centrais da obra. Afinal, é somente em meio à natureza que o *promeneur* consegue fugir às diversas influências (normalmente nocivas) de seu meio, e ainda, é ali que ele encontra ocasiões para vivenciar um movimento contínuo, leve e regular, propício à comunhão com a verdadeira felicidade.

Les Natchez, por sua vez, embora guardando notáveis e variados pontos de fraternidade relativamente ao pensamento filosófico de Rousseau, não traz um modelo tão bem delineado de *promeneur*, no sentido primeiro de « caminhante/passeante ». Há, isso sim, na primeira parte da obra (que é aquela em que o imaginário e a força do indígena dominam), algumas menções à importância das caminhadas para os nativos. E, em diversas cenas, um personagem ou outro se lança à grandes deslocamentos, mas sempre no intuito de cumprir um objetivo. A caminhada pura e desinteressada, como entendemos ser a do *promeneur*, não tem espaço nas terras *Natchez*. Na segunda parte da obra, em que o foco está no guerreiro branco René, há também certas menções ao gosto deste pela solidão e às caminhadas que fazia para estar só. Porém, são menções sempre breves, que não chegam a se desenvolver a ponto de impor uma imagem clara do sujeito mesmo. Por esses motivos, resolvemos desconsiderar tal obra na redação de nossa dissertação.

Contudo, o contato com a obra de Chateaubriand nos conduziu a outro texto, associado a *Les Natchez* pela figura do protagonista, que é o mesmo dessa obra. Trata-se de *René*, narrativa breve, mas que reenvia às *Rêveries* de diversas maneiras, constituindo mesmo uma imitação desta obra (conforme a classificação de Genette, em *Palimpsestes*). Isso quer dizer que Chateaubriand vale-se do estilo de Rousseau, um estilo instável e sentimentalista, sobretudo. Em termos mais pontuais, notamos que o narrador-personagem René também se dedica a intermináveis caminhadas, também encontra maior conforto na solidão e na natureza do que em ambientes urbanos, e, por fim, também emprega um discurso fragmentado, além de combinar princípios filosóficos e literários. O que é peculiar no caso dessa narrativa é que Chateaubriand pretendia "ilustrar" o que ele considerava um tipo de subjetividade que se fazia então bastante comum, principalmente após o exemplo de Jean-Jacques Rousseau. Mas, com essa ilustração – conforme o que o autor declara no prefácio de *René* – não era de seu intento validar semelhante postura existencial, muito pelo contrário, Chateaubriand teria pretendido

justamente evidenciar os seus prejuízos. Esse propósito explica a maior inclinação melancólica que se verifica em René. Enquanto Jean-Jacques ainda se dizia capaz de viver momentos sublimes no contato com as coisas simples, René mostra pouca ou nenhuma esperança de felicidade. De qualquer modo, independentemente se Chateaubriand, enquanto autor, ratifica, ou não, os valores de seu personagem, o fato é que ele o construiu à imagem e semelhança do *promeneur* rousseauniano e isso nos facultou uma interessante análise comparada.

As *Lettres d'un voyageur*, sendo produto daquela que é conhecida como a « *fille de Rousseau* », também guardam sensíveis analogias com o *promeneur* do genebrino. Como este, o narrador das *Lettres* também é autodiegético, desamarrado de imperativos formais, errante, propenso aos mais diversos desvios – na rota e na narração –, seduzido pelas lembranças que o lançam quer para o devaneio quimérico quer para uma angústia profunda. Para ele, ainda, caminhar é uma alternativa de regulação subjetiva, interfere na alegria ou angústia de viver. Ele também sente a necessidade de estar só, mas suas motivações já diferem um pouco das de Rousseau, pois não se devem tanto à decepção com os outros homens, mas ao que ele mesmo chama de "*spleen*", o tédio de viver – que posteriormente se tornaria tão característico na literatura, com Baudelaire e a Modernidade nascente. A alternância entre filosófico e poético existe em Sand e implica efeitos formais semelhantes aos de Rousseau. Mas, estilisticamente, Sand mostra-se mais profusa que o precursor.

Finalmente, as *Promenades et souvenirs*, de Nerval, colaboram com um outro perfil de *promeneur*, não tão similar ao traçado por Rousseau e Sand, mas com o essencial deles. A preferência pela caminhada solitária é o que há de mais proeminente, nesse sentido. A atenção à natureza é maior em Nerval do que no texto rousseauniano. O filosófico se dilui em imagens e alegorias, pois o objetivo de refletir sobre si mesmo se mantém, mas isso se faz notadamente por meio da transcrição de certos eventos passados e de diálogos; de modo que a reflexão abstrata é menos presente. Quanto à forma, verificamos em Nerval um mesmo desprendimento no que concerne à continuidade e à lógica causal dos acontecimentos. Os assuntos se encadeiam segundo os caprichos do narrador-personagem, que parece não ter outra finalidade senão a de encontrar sua felicidade por meio das caminhadas e da expressão natural que elas engendram.

Essas descrições, ainda que demasiado breves, dão conta do andamento de nossa pesquisa, de seus princípios, achados e hesitações. Ainda que algumas convicções venham se formando a respeito da figura do *promeneur*, reservamos quaisquer conclusões mais genéricas

para o momento derradeiro da pesquisa, que deve se iniciar tão logo cumprirmos com as leituras de Stendhal e Lamartine.

Referências

BÉGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: José Corti, 1963.

BRAY, René. **Chronologie du Romantisme**. Paris: Nizet, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**: o Romantismo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962. v.4.

CHATEAUBRIAND, René de. Les Natchez. In: _____. **Œuvres romanesques et voyages**. Tours: Gallimard, 1969. p.147-578. (Pléiade, 209).

_____. René. In: _____. **Œuvres romanesques et voyages**. Tours : Gallimard, 1969. p. 111-146. (Pléiade, 209).

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.

COZ, Michel; JACOB, François. **Rêveries sans fin**: autour des *Rêveries du promeneur solitaire*. Orléans: Paradigme, 1997. (Références).

CROGIEZ, Michèle. **Solitude et méditation**: étude sur les *Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Champion, 1997. (Unichamp).

DOIRON, Normand. L'art de voyager. **Poétique**, Paris, n. 73, p. 83-108, fev. 1988.

EUROPE: REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE. Paris: Europe, 2007. Mensal. ISSN 0014-2751.

GENETTE, G. **Figures**. Paris: Seuil, 1966-1972. 3v.

_____. **Palimpsestes**: la litératture au second degré. Paris: Seuil, 1982. (Collection poetique).

GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O Romantismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Stylus).

GUYOT, Alain; MASSOL, Chantal. (Orgs.). **Voyager en France au temps du romantisme**: poétique, esthétique, idéologie. Grénoble: ELLUG, 2003.

LAMARTINE, Alphonse de. **Les confidences**. Paris: Hachette, 1924.

KNELLER, John William. Nerval and Rousseau. **Modern Language Association**, [s.l.], v.68, n.1, p.150-169, mar. 1953.

MARTINO, Pierre. **L'époque romantique en France**. 6.ed. Paris: Hatier, 1967. (Connaissance des Lettres, 16).

MONTANDON, Allain. **Sociopoétique de la promenade**. [s.l.]: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

NERVAL, Gérard. **Œuvres complètes**. [s.l.]: Gallimard, 1993. v.3.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Julie ou la nouvelle Héloïse**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967. (GF-Flammarion, 148).

_____. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Flammarion, 1997.

SAND, George. **Lettres d'un voyageur**. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1838.

SCHELLE, Karl Gottlob. **L'art de se promener**. Tradução francesa Pierre Deshusses. Paris: Rivage Poche, Petite Bibliothèque, 1996.

STENDHAL (BEYLE, Marie-Henri). **Promenades dans Rome**. [s.l.]: Gallimard, 1997. (Folio Classique, 2979).

TIEGHEM, Paul Van. **Le romantisme dans la littérature européene**. Paris: Albin Michel, 1969.

TURCOT, Laurent. **Le promeneur à Paris au XVIII^{e} siècle**. Paris: Gallimard, 2007.

SUTILEZAS DO OLHAR EM *BEL-AMI* DE GUY DE MAUPASSANT

Kedrini Domingos dos Santos
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A proposta desta pesquisa de Mestrado é desenvolver uma comparação entre o romance do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), *Bel-Ami*, e a expressão artística impressionista. Ao estudarmos as relações entre literatura e outro sistema artístico, buscamos averiguar os modos de interação entre essas linguagens. Nosso objetivo consiste em verificar a presença do olhar como elemento determinante tanto na visão de mundo de Maupassant, quanto naquela dos Impressionistas. Dentro desta perspectiva, Maupassant revela com maestria, em seu romance, comportamentos humanos, cujas descrições parecem querer permitir ao leitor, desde que com o devido distanciamento, como pinceladas ou borrões

impressionistas que são melhor apreciados à distância, uma compreensão das ações e de outros aspectos pintados pelo narrador.

Até o presente momento, constatamos que o impressionismo é uma tendência artística cujos pintores se esforçam por exprimir, em suas obras, as impressões que suscitam os objetos e a luz. Os impressionistas entendiam que, para dar a impressão de real, mostrando a atmosfera que está entre os objetos, é necessário, antes de tudo, decompor suas cores. Pensavam assim, porque acreditavam ser impossível ver muitos detalhes em uma paisagem muito iluminada e, nesse sentido, entendiam que aquelas pinturas que se apresentavam dessa maneira, correspondiam a o que queria ver o pintor, e não àquilo que realmente eram. Para eles tudo estava relacionado com a luz e buscavam, principalmente Monet, documentar instantes nos quais a luz refletia em algo. Pensavam em instantes, porque constataram que um objeto muda de cor ao longo do dia, conforme a incidência dos raios solares. A idéia era "fixar um momento do momento" (BALZI, 1992, p.30).

Para ver, é necessário que haja a presença de um espectador que compreenda o que está pintado. É preciso, também, olhar a tela, literalmente, com um certo distanciamento, a fim de perceber melhor o que está nela. Isso se dá, porque de perto as figuras perdem definições e só é possível notar manchas de cores. Monet buscou se aperfeiçoar na arte de "ver", e era conhecido como um grande olho, por sua capacidade de perceber as menores sutilezas nas mudanças de cores. Quando Monet pinta várias vezes um mesmo objeto, leva-nos a pensar na ideia de que as coisas não nos são apresentadas integralmente, mas que mudam conforme o ângulo e o momento da observação.

O contista e romancista Guy de Maupassant, autor de *Bel-Ami*, não fez teoria nem crítica literária. Seus conceitos literários encontram-se expostos, principalmente, em crônicas jornalísticas, entre as quais pode-se destacar "*Le roman*", introdução a seu romance *Pierre et Jean* (1888). A partir de seus escritos, podemos observar que o escritor mantém certa distância tanto do naturalismo quanto de um estudo psicológico abusivo; tanto do romance objetivo, quanto do romance de análise pura. Para Maupassant, o romancista não saberia dar ao leitor uma reprodução exaustiva do real, pois seria impossível contar tudo. Ao tirar os elementos significativos da realidade, o bom romancista não precisa transcrever a totalidade, mas precisa dar a completa ilusão do real de modo a atingir uma "[...] *vérité choisie et expressive".* Ainda segundo o escritor, o realista, se ele realmente for um artista, buscará mostrar, não a fotografia banal da vida, mas *"[...] la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même*." (MAUPASSANT, 2000, p.821).

Realistas de talento, segundo Maupassant, deveriam se chamar, sobretudo, "*Illusionistes*". O escritor, enquanto ilusionista, deve sugerir apenas, deixando ao leitor a função de reconstruir seu objeto e entender seu sentido profundo e oculto. Considerado pela crítica, em um primeiro momento, como um mestre do realismo francês do século XIX, Maupassant passou, posteriormente, a ser visto como um "[...] contista exímio e perito em descrição, quer seja da natureza, quer seja dos gestos humanos." (KON, 2009, p.17). A narrativa deste romancista não pode ser vista como naturalista, visto que "[...] sua lente focaliza o peculiar, o singular, para revelar o universal, aquilo que move os homens: suas paixões e seus sofrimentos." (KON, 2009, p.17).

Entendemos que, tanto no Impressionismo, quanto em Maupassant, o olhar torna-se bastante representativo, particularmente em *Bel-ami*. Ele revela medos, preconceitos, vaidades. Olhares dissimulados e aflitos podem ser percebidos a partir das descrições do narrador; olhares de desespero, de deslumbramento diante da novidade, tudo perpassando pelas questões da aparência, a qual, aliás, condiciona o comportamento de todos os personagens deste livro. Dentro desta perspectiva, portanto, o olhar é fundamental, pois é por meio dele que se é julgado ou punido, que um pedido ou uma repreensão são feitos. Tudo se dá através do olhar que apenas sugere, silenciosamente, mas que tudo diz. Seu percurso confirma as situações tensas nos ambientes e contribui para criar uma narrativa intimista centrada em estados, sensações, atmosferas. Tem-se, também, a descrição das sensações das personagens, buscando sua apreensão no instante em que elas ocorrem. Dentre as sensações usadas para melhor apreender a realidade, a visão é predominante e está condicionada aos múltiplos e significativos olhares das personagens, descritos a partir de uma onisciência que tudo vê e analisa.

Entendemos, pois, que a forma como a "realidade", ou o realismo, se manifesta em *Bel-ami* apresenta alguns pontos de contato com o realismo buscado pelos impressionistas que, dentre outros fatores, não apresenta o mundo segundo a perspectiva positivista-realista do século XIX, nem tenta determinar suas características imprimindo-as em uma tela, mas procura ver o objeto de diferentes ângulos e de diferentes formas e nuances, dependendo do ponto de vista de que é visto.

Referências

ARTINIAN, A. **Pour et contre Maupassant**: enquête internationale. Paris: Librairie Nizet, 1955. 147 témoignages inédits.

BALZI, J. J. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992.

BANCQUART, M.-C. **Maupassant, un homme énigmatique**. Ministère des affaires étrangères. Sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques. Rédigé par Marie-Claire Bancquart. Paris: A.D.P.F., 1993.

BERGEZ, D. **Littérature et peinture**. Paris: Armand Colin, 2004.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Série princípios).

DUMESNIL, R. **Guy de Maupassant**. Paris: Librairie Armand Colin, 1933.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EdUSP, 1994.

KON, N. M. Apresentação. In: MAUPASSANT, G. de. **125 contos de Guy dde Maupassant**. Seleção e apresentação de Noemi Moritz Kon. Tradução de Amilcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.9-25.

LOBSTEIN, D. **Impressionismo**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre: L& M Pocket, 2010.

MAUPASSANT. In: HAMON, P.; ROGER-VASSELIN, D. (Org.). **Le Robert des grands écrivais de langue française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000. p.818-829.

MAUPASSANT, G. de. **Bel-ami**. Paris: Gallimard, 1999.

NITRINI, A. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

NOVAES, A. et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SERULLAZ, M. **O impressionismo**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão européia do livro, 1965. Coleção saber atual.

VIAL, A. **Guy de Maupassant et l'art du roman**. Paris: Librairie Nizet, 1971.

O REALISMO MÁGICO E REFERÊNCIAS HISTÓRICAS EM *IL BARONE RAMPANTE*, DE ITALO CALVINO

Kelli Mesquita Luciano
Claudia Fernanda de Campos Mauro

Introdução e justificativa

A extensa produção de Italo Calvino (1923-1985) inclui contos, romances, ensaios, entre outros. Uma de suas obras de destaque é a trilogia *I Nostri Antenati* (1950-1960), em que estão reunidos os romances "Il visconte dimezzato" "Il barone rampante" e "Il cavaliere inesistente". Trata-se de textos pontuados de situações e personagens sobrenaturais, e ambientados em lugares imaginários.

Na análise de *Il barone rampante* evidenciam-se as incertezas, o conflito entre o interior do indivíduo e a realidade externa – o que se expressa mediante a ocorrência de acontecimentos insólitos. O enredo se passa no século XVIII e os acontecimentos nos são relatados pelo narrador-personagem Biágio de Rondó, irmão mais novo do protagonista Cosme de Rondó, filho de uma família da aristocracia decadente em terras genovesas. O protagonista discute com seu pai, o Barão Armínio de Rondó, e por causa desse desentendimento passa a morar na copa das árvores, de onde nunca mais desce até o resto de sua vida. A partir desse evento, Calvino aborda questões existenciais, que traduzem a busca por uma totalidade inatingível, a fragmentação do homem contemporâneo, a ruptura com a sociedade tradicional e a recusa dos papéis por ela atribuídos ao indivíduo. É amplo o leque formado por esses aspectos – que inclusive não excluem a interface com eventos da realidade sócio-histórica da Itália na primeira metade do séc. XX.

Objetivos e metodologia

Il barone rampante (1957), segundo romance da trilogia *I nostri antenati* (1950-1960), de Italo Calvino. Trata-se de um texto que pode ser confundido com os subgêneros: fantástico, maravilhoso e o realismo mágico, que apresentam características próximas entre si. Por isso, uma das etapas de nossa investigação foi o levantamento de traços que marcam e distinguem essas formas literárias. A partir de estudiosos como: Todorov, Coalla, Roas, Chiampi, Carpentier e Spindler, etc. Consideramos que essa parte da investigação nos permite averiguar, com maior segurança, a inclusão do romance no perímetro do realismo mágico, além de nos debruçarmos sobre algumas referências históricas encontradas nessa obra, para tanto, utilizamos autores como: Achugar e Lukács, etc. Recorremos a Compagnon que aborda a frustração do homem contemporâneo a partir de certos eventos históricos. A análise dos

elementos simbólicos será conforme Todorov, Goethe, etc, sendo esta a etapa final de nossa pesquisa.

Resultados e discussões

Fantástico, maravilhoso e realismo mágico

É preciso destacar que, uma mesma obra pode apresentar características de mais de um estilo literário, daí, a nossa opção por expor a conceituação desses subgêneros, que apesar de diferentes, apresentam seus pontos de intersecção. O que nos é sugerido por Todorov em *Introdução à literatura fantástica*(1975).

O autor refere-se à questão da hesitação diante de eventos aparentemente sobrenaturais, não há certeza, se os eventos ocorreram de fato, ou se não passaram de imaginação, sonho, ilusão:

> **Num mundo que é exatamente o nosso, aqueles que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis, ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.** Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 1975, p. 30, grifo nosso).

Vamos agora, comentar as características distintivas do gênero fantástico no século XIX e na contemporaneidade, primeiramente, com base em *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares,* de Coalla (1994, p.107) ela esclarece que o fantástico do século XIX, apresenta transgressões referentes ao campo semântico, ao passo que, no fantástico da contemporaneidade, percebe-se o esgotamento das situações escandalosas, surpreendentes, destaca como infração, a ruptura da organização dos conteúdos, no nível sintático. A aparição de fantasmas não é mais um fator determinante para a classificação de um texto como fantástico.

David Roas, em *Teorias de lo fantástico* (2001, p.276), trata a distinção do fantástico do século XIX em relação ao fantástico contemporâneo, optando por denominar este último como “neofantástico”. O mesmo autor esclarece que o fantástico do século XIX buscava provocar medo no leitor, ao passo que, isso não ocorre no “neofantástico”. Neste são narradas situações insólitas que geram uma perplexidade, uma inquietação, mas, na realidade, sua

intenção é outra. Geralmente, são empregadas metáforas que visam expressar acontecimentos sem explicação racional, pois escapam da linguagem da comunicação habitual, isto é, não podem ser explicadas pelas leis naturais, além de irem contra os conceitos científicos.

Há diversas definições de maravilhoso, dentre elas utilizaremos as de Chiampi e de Todorov.

Para Chiampi:

> Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [...] É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 1980, p. 49).

Outra consideração da estudiosa é sobre a aceitação do sobrenatural no gênero maravilhoso: "Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe impossível nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, príncipes viram sapos e vice-versa" (CHIAMPI, 1980, p. 49).Todorov, assim como Chiampi considera que:

> No caso do maravilhoso os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (TODOROV,1975, p. 59-60).

Carpentier no prefácio de *O Reino deste mundo* (1985) aponta que o realismo maravilhoso tem como uma de suas características principais a ocorrência de uma "inesperada alteração da realidade", isto é, a fé, a crença herdada por certos povos em determinadas histórias e figuras lendárias que compõem sua cultura.

No artigo *Realismo mágico: uma tipologia* (1993), Spindler trata o surgimento do termo "realismo mágico", sendo que o primeiro a empregá-lo foi o crítico de arte alemão Franz Roh. Este aplicou o termo a pintores que trabalhavam na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, e que negavam o Expressionismo, tendência que dominou a arte alemã no pós-guerra. Spindler aponta que: "O Realismo Mágico, como foi entendido então, não era uma mistura de realidade e fantasia, mas uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia a dia" (1993, p. 75).

O Realismo Mágico Antropológico está relacionado à especificidade de referentes míticos e histórico-culturais num determinado grupo étnico ou social, e corresponde ao

realismo maravilhoso definido por Carpentier em *O reino deste mundo*, por tratar a questão das crenças, das lendas, dos mitos de determinadas comunidades pré-industriais.

> **[...] aos mitos e histórico cultural (o "inconsciente coletivo") de um grupo étnico ou social: o Maya de Guatemala, no caso de Astúrias; a população negra haitiana, em Carpentier, e as pequenas comunidades rurais no México e na Colômbia, em Rulfo e García Márquez A palavra "mágico" nesse caso é tomada no sentido antropológico de um processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza.** Essa é a definição mais atual e especifica de Realismo Mágico e é fortemente associada com a ficção latino-americana. (SPINDLER, 1993, p.79, grifo nosso).

Já, no Realismo Mágico Ontológico, o sobrenatural é narrado de forma natural e realista no texto, sem haver explicações para as situações irreais presentes nas histórias. Como, por exemplo, em *A metamorfose,* de Kafka, que trabalha com eventos impossíveis, no caso a transformação do protagonista em um inseto, que é narrada de maneira muito realista, além disso, não há nenhuma indagação ou perturbação nos demais personagens diante de tal evento.

> [...] **Nessa forma "individual" do Realismo Mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irreais no texto Não há referência à imaginação mítica de comunidades pré-industriais Ao contrário, a liberdade total e as criativas possibilidades de escrever são exercidas pelo autor, que não está preocupado em convencer o leitor.**
> [...] **o verdadeiro estilo empregado no Realismo Mágico Ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de uma forma muito realista, representa o exato o posto da técnica de *Verfremdung* (estranhamento) usado no Realismo Mágico Metafísico.**
> Exemplos do tipo ontológico são *A metamorfose*, de Kafka (1916), *Viagem à semente,* de Carpentier e algumas das histórias de Julio Cortázar, tais como *Axolotl* e *Carta a uma senhorita em Paris*. (SPINDLER, 1993, p.81, grifos nossos)

O Realismo Mágico Metafísico utiliza cenários cotidianos, todavia tem-se a ocorrência de eventos que causam um estranhamento, por serem insólitos e que não explicitam fatos sobrenaturais.

Sobre o romance *Il barone rampante,* Spindler coloca que:

> [...] O barão nas árvores (1957) conta a estranha, mas não completamente impossível história, de um garoto que sobe em árvores e se recusa a descer

> pelo resto de sua vida. Apesar desse incomum ponto de partida, o romance não narra qualquer acontecimento sobrenatural. (SPINDLER, 1993, p.82).

A decisão de Cosme de morar nas árvores, atitude, inicialmente infantil, mas que devido a sua permanência de posição passa a identificar o amadurecimento da personalidade do protagonista. Por esse evento não provocar nenhuma hesitação nos demais personagens, a história afasta-se do subgênero fantástico, e por não ser um acontecimento totalmente impossível, a narrativa distancia-se do subgênero maravilhoso, no qual não existe impossível. Por essas razões *Il barone rampante* aproxima-se mais do subgênero realismo mágico.

Referências históricas em *Il barone rampante*

Achugar em *La política de lo estético* (1991) ressalta que fatos históricos ocorridos na esfera pública corroboram para influenciar e transformar a estética. Podemos relacionar essa consideração à postura de Calvino que faz menção a determinados fatos históricos, como, por exemplo, à Revolução Francesa e ao Iluminismo.

> [...] existe una política de lo estético en Occidente cuyo origen puede ser rastreado en las transformaciones de la sociedad europea de fines del siglo XVIII. Ejemplos históricos de todo esto pueden verse en la producción artística de La Rusia zarista de comienzos del XIX, de la Comuna de París, del fin de siglo hispanoamericano, de la Revolución bolchevique, del surrealismo, del stalinismo, de la época del nazismo en Alemania y de la América Latina de los 60, para solo nombrar algunos pocos casos. Es posible señalar cómo, em ciertos períodos críticos de la vida social, la modificación de la noción de lo artístico y de lo estético estuvo indisolublemente entretejida con las transformaciones ocurridas en la esfera pública. [1] (ACHUGAR, 1991, p. 124).

Em "La forma clasica de la novela histórica". Lukács: comenta como eventos da história influenciam o modo de viver da sociedade. De fato, grandes intelectuais presenciaram seus ideais frustrados diante das formas de governo ditatoriais e contraditórios que punham à baixo muitos anseios por uma sociedade melhor, exemplo disso, é a forma de Calvino escrever, pois, o mesmo, utilizou-se de um protagonista que tem suas expectativas "estagnadas" diante de uma realidade nada igualitária e livre, decorrente da não concretização

[1] "[...] existe uma política do estético no Ocidente cuja origem pode ser encontrada nas transformações da sociedade européia do final do século XVIII. Exemplos históricos de tudo isto podem ser vistos na produção artística da Rússia czarista do início do século XIX, da Comuna de Paris, do final do século hispanoamericano, da Revolução bolchevique, do surrealismo, do stalinismo, da época do nazismo na Alemanha e da América Latina dos anos 60, para nomear apenas poucos casos. É possível assinalar como em certos períodos críticos da vida social, a modificação da noção do artístico e do estético estiveram indissoluvelmente interligados às transformações ocorridas na esfera pública" (ACHUGAR, 1991, p. 124, tradução nossa).

dos ideais da Revolução francesa, e da supremacia do governo déspota de Napoleão Bonaparte.

> [...] las tendencias a hacer consciente la historicidad alcanzó su punto culminante en el período que sucedió a la caída de Napoleón, es decir, en la época de la Restauración, de la Santa Alianza. Cierto que el espíritu historicista que llegó a predominar y a convertirse en oficial fue reaccionario y, en su esencia, pseudohistórico. La concepción de la historia, los escritos periodísticos y la literatura del legitimismo desarrollan el espíritu histórico en crasa oposición a la ilustración y a las ideas de la Revolución francesa. El ideal del legitimismo radica en un retorno a la situación anterior a la Revolución francesa, es decir, en eliminar de la historia el máximo acontecimiento de la época.[2] (LUKÁCS, 1966, p. 24).

A frustração e a fragmentação do intelectual contemporâneo

A frustração e a situação de fragmentação do intelectual burguês da contemporaneidade e a condição de constantes e inquietantes dúvidas do mesmo podem ser vislumbradas através da seguinte colocação de Compagnon presente em *Os cinco paradoxos da modernidade*:

> **Todos os artistas modernos, desde os românticos, se viram divididos, por vezes dilacerados. A modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado. Não sejamos tentados pela miragem da síntese, mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis;** evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor fundamental da época moderna. Para espíritos formados nas ciências exatas e na lógica matemática, não é fácil renunciar aos hábitos do pensamento geométrico, mas o mundo das formas simbólicas não segue a mesma lógica e exige, pelo contrário, o *espirit de finesse*. (COMPAGNON, 2003, p.15, grifo do autor, grifo nosso).

Aspectos simbólicos em *Il barone rampante*

Para a investigação dos símbolos presentes nessa narrativa, utilizaremos *Teorias do símbolo* (1996), em que Todorov relaciona o símbolo à interpretação e a significação à percepção/compreensão da manifestação artística. Ressalta que duas simbolizações nunca serão idênticas porque descrevem não o universo do texto em si, mas o universo transformado

[2] "[...] as tendências a fazer consciente a historicidade alcançou seu ponto culminante no período que sucedeu à queda de Napoleão, ou seja, na época da Restauração, da Santa Aliança. Certamente o espírito historicista que chegou a predominar e a converter-se em oficial foi reacionário e, em sua essência, pseudohistórico. A concepção da história, os escritos periodísticos e a literatura do legitimismo desenvolvem o espírito histórico em oposição ao erro e à ilustração e as idéias da Revolução francesa. O ideal do legitimismo conduz a um retorno da situação anterior à Revolução francesa, ou seja, em eliminar da história o máximo de acontecimentos da época" (LUKÁCS, 1966, p. 24, tradução nossa).

pela psiquê do leitor individual. Os fatos simbolizados são interpretados e variam de um sujeito para o outro. A simbolização é entendida por ele como posterior à compreensão.

Para Wolfgang Goethe, em *Escritos sobre arte* (2005), o símbolo é uma forma de representação artística completa em si mesma, que nos sensibiliza imediatamente, contém o universal no particular, pois, é polissêmica. Para o mesmo autor:

> Por meio de um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores e supremos objetos e, no melhor dos casos, os fará simbólicos. Os objetos representados dessa maneira parecem existir meramente por si mesmos e são, todavia, profundamente significativos, e isso devido ao ideal, que sempre implica uma universalidade. Se o simbólico, além da representação, ainda testemunha algo, isso sempre ocorrerá de modo indireto. (GOETHE, 2005, p.81).

É importante comentar que embora Cosme tenha seguido ideias iluministas e não tenha alcançado seus objetivos revolucionários e coletivos, não deixa de ter esperanças, haja vista que por não ter retornado para a terra, ele não assumiu sua derrota. A temática da esperança no progresso é trabalhada por Calvino no final da narrativa, no episódio em que Cosme se agarra a um balão, esta atitude representa a crença num futuro de realizações, inovações tecnológicas e que trariam, por sua vez, progresso para a sociedade, até porque, o balão de gás era um meio de locomoção inovador para a época, visto que foi inventado no século XVIII, em 1783, pelos irmãos franceses Jacques e Joseph Montgolfier.

Considerações finais

Calvino opta por tratar questões iluministas e da Revolução francesa a fim de compará-las ao momento em que viveu, pois na primeira metade do século XX, ocorreram a primeira e a Segunda guerra mundial, o que deixou um espírito de descrença nos intelectuais do período, houve o Pós-guerra, o fascismo, liderado por Mussolini na Itália, o nazismo, preconizado por Hitler na Alemanha, acontecimentos que influenciaram a escrita dos escritores.

Em *Il barone rampante* são refletidos esses eventos, pois é abordada essencialmente a questão do intelectual que tinha forte crença em ideais revolucionários e, no entanto não consegue realizá-los, até porque se tratam de mudanças que exigem a transformação do pensamento coletivo, o que é representado por Cosme, este buscava transformar a realidade da sociedade, mesmo estando sob as árvores, mas não consegue porque está só, ou seja, falta apoio coletivo, apesar do protagonista ter integrado diversos grupos de discussões e reflexões intelectuais, estes acabam se dissolvendo pela falta de unidade, de força conjunta. Vale

lembrar, que Calvino integrou por um tempo o Partido Comunista, mas passou por algumas decepções, como o conhecimento de certos campos de concentração "gulags" existentes na Rússia, que era governada por Stálin. Desse modo, observamos a decepção dos intelectuais com a esquerda, pois mesmo quando essa tinha acesso ao poder, tinha as mesmas atitudes dos governos déspotas de direita.

Com a feitura desse romance Calvino não buscou dar soluções ou respostas para os dramas do homem contemporâneo, mas, sim a reflexão coerente em torno da importância da busca pelo conhecimento aliado à ação consciente e coletiva da sociedade, já que a função do intelectual é suscitar dúvidas que conduzem à reflexão em torno da razão. Observamos neste romance a autodeterminação individual do protagonista e sua aspiração a uma completude não individualista, ou seja, a realização de melhorias que englobem a humanidade como um todo. Portanto, consideramos pertinente a apresentação de um panorama sobre os possíveis subgêneros a que se aproximariam à obra, além de explanarmos algumas relações históricas e algumas temáticas simbólicas que colaboram para a análise do romance em questão.

Referências

ACHUGAR, Hugo. **La política de lo estético**. Buenos Aires, n.116, p.122-129, nov-dic.,1991.

CALVINO, Italo. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato. Il barone rampante Il cavaliere inesistente**. Milano: Mondadori, 1991.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: _____. **O reino deste mundo.** Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso.** São Paulo: Pespectiva, 1980.

COALLA, Francisca Suárez de. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares.** Colección; Lecturas Críticas/18. Año del Cincuentenario de la Autonomia. Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte.** Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2005.

LUKÁCS, Georg. La forma clasica de la novela histórica. In: _____. **La novela histórica.** México: Ediciones Era, 1966.

ROAS, David. **Teorias de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Tradução de Fábio Lucas Pierini e revisão de Fernanda Cristina de Freitas Sales. **Forum for modern languages studies**, Oxford, v. 39, p.75-85, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Teorias do símbolo.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

UMA POÉTICA SOBRE NADA: O NIILISMO EM AUGUSTO DOS ANJOS

Leonardo Vicente Vivaldo
Antônio Donizeti Pires
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O presente projeto de mestrado vem dando continuidade à iniciação científica e monografia final de conclusão de curso que o mestrando Leonardo Vicente Vivaldo iniciou durante a graduação sobre a supervisão do mesmo orientador – o Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires.

A proposta do trabalho que vem sendo feito, afora a da própria importância, e curiosidade, mais do que reconhecida do poeta Augusto dos Anjos em nossas Letras, parte da considerável recorrência do termo "niilismo" (ou sua contraparte semântica, o "Nada") pelos mais variados estudos críticos sobre o poeta paraibano – especialmente quando esses buscaram definir, ou adjetivar, a poesia de Augusto dos Anjos. Desta forma, a ideia básica da pesquisa proposta vem consistindo em buscar subsídios (teóricos – através da bibliografia consultada; práticos – através de análises) que possibilitem uma melhor apreciação crítica/temática do que viria a ser, realmente, o "niilismo" por dentro do vasto universo poético de Augusto dos Anjos.

Sendo assim, e de modo geral, tal repetição do termo niilismo nos vem levando a crer numa pista que, aparentemente, poderia denunciar uma cosmovisão "organizada/sistemática" da poética de Augusto dos Anjos – algo que nada teria a ver, necessariamente, com "intenção consciente", mas, sim, com o resultado de manifestações outras (apesar de não descartar a anterior, obviamente) e que perscrutariam de maneira mais "sintomática" do que

"performática" no poeta/homem sensível ao seu tempo (aquele que é a "Antena da Raça", nos dizeres do poeta-crítico Ezra Pound). Desta maneira, apesar de toda a singularidade da poesia do poeta paraibano, cremos ser possível, talvez, encontrar nela uma unidade muito maior do que durante muito tempo se supôs – ou, ao menos, uma evolução e amadurecimento causado pelo aprofundamento do niilismo. Deste modo, vem parecendo necessário (re)definir e/ou enquadrar, primeiramente, o niilismo desta crítica sobre Augusto dos Anjos antes de confrontá-lo com a poesia do mesmo – assim como, posteriormente, as próprias problematizações que o niilismo sofreu, e sofre, dentro da história e da crítica filosófica.

Entretanto, o que, num primeiro momento, pode ser visto como uma aproximação entre abordagens e críticas diversas, também acabou servindo como afastamento, pois o termo niilismo parece sofrer, em cada crítico, de certa pluralização (ou banalização?), pois muitas vezes ele [o niilismo] é utilizado de forma pejorativa e, na maioria dos casos, como sinônimo de pessimismo. Mas o que seria, portanto, realmente o niilismo?

Num primeiro momento, para resposta de tal indagação, está sendo seguido o percurso histórico do termo [niilismo] indicado pelo filósofo Italiano Franco Volpi, no livro *O niilismo*: que dá atenção ao surgimento do termo desde suas manifestações primitivas (da Grécia antiga passando pela Idade Média) até sua popularização no século XVIII – sobretudo na sociedade russa, especialmente com os romancistas Turguêniev e Dostoievski. Contudo, embora o termo, ao menos em suas aspirações filosóficas, surja também nas "controvérsias que marcaram o nascimento do idealismo alemão, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX" (VOLPI, 1999, p.7), e talvez exista uma história provavelmente muito mais antiga se levarmos em consideração algumas exposições acerca do Nada, é impossível não chegarmos ao nome do filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) que surge de maneira quase que natural como o referencial teórico para compreensão do niilismo, pois, novamente, segundo Volpi, Nietzsche seria o "maior profeta do niilismo" (VOLPI, 1999, p. 102).

É essa primeira concepção moderna de niilismo, que começa a desenvolver-se no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, principalmente, depois das teorizações de Nietzsche, que vem interessando para este trabalho: a ideia de que o homem contemporâneo estaria vivendo em um período de constante decadência e de crise de valores (sobretudo metafísico e moral) e onde o niilismo seria, portanto, um mediador entre conceitos ultrapassados e modernos: um estado intermediário que exporia a fratura entre uma velha e uma nova visão de mundo – refletida posteriormente no "niilismo passivo" e no "niilismo ativo" teorizados por Nietzsche.

O primeiro niilismo, o **niilismo passivo**, que Nietzsche via em Schopenhauer, seria a primeira luta contra a decadência da realidade. Entretanto, persistiria uma ação para se preencher o vazio decorrente da "morte de Deus" e das categorias que regiam nossa realidade – em seu lugar, o homem passaria a crer no progresso, na razão moral, na democracia, na ciência, etc. –, pois sentiria uma necessidade incontrolável de entrega. Contudo, depois de abolidos os pilares que sustentariam a realidade, não seria mais possível parar o processo. Quando o homem tomasse conta de que nenhum desses "novos deuses" possuiriam a salvação, só existiria uma direção a seguir: o Nada.

Já no **niilismo completo**, ou **niilismo ativo**, por outro lado, o homem alcançaria uma nova consciência: sobre si próprio e sobre a "morte de Deus". O niilismo ativo não almejaria mais mascarar, através de ideais e ficções, a vontade de Nada – aceitaria essa condição, mas, nem por isso, iria se prender em outros ideais (mas buscaria recriá-los, incessantemente). Estaria ligado, intimamente, à criação (em seu sentido mais amplo). Não seria apenas o mundo supra-sensível que seria abolido, mas também a oposição entre ambos.

É difícil, ao menos por ora, esquematizar a poesia de Augusto dos Anjos em um ou outro niilismo – e senão nos dois. Mas é impossível não sentirmos a força de tais problematizações emanando de sua poesia. Além do mais, afora toda a citação de biólogos, pensadores, literatos e outros filósofos, é justamente para "Frederico" Nietzsche que Augusto dos Anjos dedica um soneto (ANJOS, 1995, p.468) – o que denunciaria o conhecimento, e admiração, do filósofo alemão por parte do poeta paraibano (e é importante notarmos que, neste caso, a proximidade cronológica entre Nietzsche e Augusto dos Anjos talvez reforce a ideia de que ambos sentiriam, cada qual ao seu modo, os sintomas do niilismo):

SONETO

A Frederico Nietzsche

Para que nesta vida o espírito esfalfaste
Em vãs meditações, homem meditabundo?!
– Escalpelaste todo o cadáver do mundo
E, por fim, nada achaste... e, por fim, nada achaste!...

A loucura destruiu tudo que arquitetaste
E a Alemanha tremeu ao teu gemido fundo!...
De que te serviu, pois, estudares, profundo,
O homem e a lesma e a rocha e a pedra e o carvalho e a haste?!

Pois, para penetrar o mistério das lousas,
Foi-te mister sondar a substância das cousas
– Construíste de ilusões um mundo diferente,

Desconheceste Deus no vidro do astrolábio

> E quando a Ciência vã te proclamava sábio,
> A tua construção quebrou-se de repente! (ANJOS, 1995, p.468).

Misterioso (e problemático) soneto! Augusto ter reconhecido em versos o "profeta maior" do niilismo, "Frederico" Nietzsche, ao mesmo tempo em que colabora para reforçar a tese aqui defendida, imputa também um problema: pode-se correr o risco de "forçar" coincidências entre seus pensamentos e acabar "arrancando" desse soneto mais do que a figura ou a filosofia de Nietzsche possa ter chegado a Augusto – além de uma "arte poética" que, se o niilismo permeia mesmo a obra de Augusto dos Anjos, este soneto poderia bem ser a sua "pedra filosofal". Não é, evidentemente, o caso: é um soneto do começo da produção de Augusto e que nem mesmo fez parte da primeira edição do "Eu" (organizada pelo próprio poeta – e que posteriormente acabou a cargo do crítico e amigo Óris Soares). A importância deste soneto faz-se na medida em que demonstra o conhecimento, por parte de Augusto dos Anjos, da filosofia de Nietzsche (ainda que não se possa supor até que ponto foi tal conhecimento) e, sobretudo, pela suposição que deixa transparecer da figura que Augusto fez de Nietzsche como aquele que "– Escalpelaste todo o cadáver do mundo/ E, por fim, nada achaste... e, por fim, nada achaste!..." (ANJOS 1995, p.468), pois reafirmar a postura demolidora (niilista) do filósofo alemão e de sua filosofia que encontrou e soube lidar com o "nada" sem, contudo, ter descoberto "Deus no vidro do astrolábio" (ANJOS, 1995, p.468) – assim como Augusto (?).

Esse declínio do espírito, e impossibilidades do conhecimento (inclusive, ou, sobretudo, metafísico), é o que parece reverberar da filosofia do niilismo e na crítica sobre Augusto dos Anjos – e que tentaremos endossar com este trabalho. A primeira crítica de Augusto dos Anjos – a crítica dita, posteriormente, "impressionista": onde obra e homem se misturam (para justificar a poesia ou justificar a vida). Apesar desta visão questionável, é importante ressaltar que tal crítica foi de suma importância para a manutenção do interesse sobre a poesia de Augusto dos Anjos, assim como a indicação de pontos fundamentais de sua poética – como o "pessimismo cósmico" (Órris Soares); o "niilismo moral" (Agripino Grieco), etc. Em seguida, numa breve análise de textos de críticos consagrados como Alfredo Bosi, vemos desfilar de maneira mais organiza todas as características principais do poeta ou, como é o caso do texto "A costela de prata de Augusto dos Anjos"[1], de Anatol Rosenfeld, se focar em aspectos estilísticos, mas também filosóficos – no caso do Nirvana e do Budismo –, além de outros críticos como José Escobar Faria e Eudes Barros. Aprofundam-se, aqui, nessa

[1] ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de A. dos Anjos. In: **Augusto dos Anjos – Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 186-190.

crítica mais "madura", as questões próprias da poesia (e não da vida do poeta) fazendo salientar a importância de Augusto dos Anjos dentro de nossas Letras – pela qualidade e não apenas singularidade.

Por fim, outra voz que caminha junto com a da crítica de poesia sobre Augusto dos Anjos, é a dos próprios poetas: como o breve comentário de Manuel Bandeira sobre o poeta paraibano; o profundo artigo "Morte e Vida Nordestina"[2] de Ferreira Gullar (que ressalta a ligação com o nordeste e a possível divisão da poesia de Augusto dos Anjos em três fases), além de dos textos de José Paulo Paes que fazem aproximar a estética do poeta paraibano com o *Art Nouveau* – pouca estudada manifestação artística que teria tido certo Nietzsche como a de suas inspirações (fechando-se, quem sabe, um ciclo: Niilismo – Nietzsche – *Art Nouveau* – Augusto dos Anjos – Niilismo, etc.).

Portanto, o trabalho de pesquisa, neste momento, se desdobra em três frentes: a compreensão do que seria o fenômeno do niilismo, partindo de suas ambiguidades com o Nada e mais ainda: as diversas visões de niilismo por entre pensadores e épocas diversas – até chegar-se, finalmente, a Nietzsche; o estudo do poeta Augusto dos Anjos, visando num primeiro momento gotejar por dentre os mais variados pontos de vista da crítica o que seria, até agora, caracterizado como niilismo em sua poesia; Por fim, através das análises da poesia de Augusto dos Anjos, buscar-se confrontar a visão histórico-filosófica (primeira parte) com a visão crítica-literária do niilismo (segunda parte): abstraindo do choque dessas visões, e das análises da poesia propriamente dita, uma percepção mais geral do que poderia ser, realmente, o niilismo em Augusto dos Anjos.

Referências

ANJOS, Augusto dos. **Obra Completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ARALDI, Claudemir Luís. **Niilismo, Aniquilação, Aniquilamento**: Nietzsche e a filosofia dos extremos. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

BANDEIRA, Manuel; AYALA, Walmir. **Antologia dos poetas brasileiros – fase moderna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

[2] GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, A. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BARROS, Eudes. Aproximações e antinomias entre Baudelaire e Augustos dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 174-179.

BOSI, Alfredo. Augusto dos Anjos. In: _____. **A literatura brasileira**: o Pré-Modernismo. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 41-51.

FARIA, Escobar. A poesia científica de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. p.141-149,

FONSECA, Thelma S. M. Lessa da. **Nietzsche e a auto-superação da crítica**. São Paulo, Humanitas Editorial; Fapesp, 2007.

GRIECO, Agripino. Um livro imortal. In: ANJOS, Augusto dos**. Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. p.81-89.

GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. **Toda a poesia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Augusto dos Anjos**. 2.ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Além do bem e do mal**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário de Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. **Ecce homo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Humano, demasiado, humano**. Tradução de Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'água, 1977.

_____. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção Os Pensadores).

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: UNB, 2002.

MARTON, Scarlett. O homem que foi um campo de batalha. In: NIETZCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 11-21.

MILANO, Dante. Releitura do Eu. In: _____. **Obra reunida**. Organização e estabelecimento do texto de Sérgio Martagão Gesteira; apresentação e bibliografia de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 432-437.

OITICICA, José. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. p.112-113.

PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos ou o Evolucionismo às avessas. In: _____. **Os melhores poemas de Augusto dos Anjos**. São Paulo: Global Editora, 1986. p.7-32.

_____. *O art nouveau* na Literatura brasileira. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1985.

_____. Augusto dos Anjos e o *art nouveau*. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1985.

_____. Do particular ao universal. In: _____. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1985.

PECORARO, Rosário. ***Infirmitas*. Niilismo, Nada, Negação**. Tese (Doutorado) – UNICAMP – Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9326@7>.

PROENÇA, M. Cavalcanti. O artesanato em Augusto dos Anjos. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. p.83-149.

RIBEIRO, João. O poeta do 'Eu'. In*:* ANJOS, Augusto dos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995. p.73-76.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de A. dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos**. Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996. p.186-190.

VOLPI, Franco. **O Niilismo**. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

TRISTAN CORBIÈRE: O SUJEITO POÉTICO E A BUSCA DA IDENTIDADE

Lilian Yuri Yoshimoto (CAPES)
Silvana Vieira da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

O poeta da modernidade e o Simbolismo irônico

A segunda metade do século XIX caracteriza-se por mudanças ocorridas em todos os âmbitos da sociedade – o desenvolvimento científico, o crescimento populacional com a disposição sempre dinâmica das grandes metrópoles, e o questionamento da referencialidade artística, após a invenção da fotografia, por exemplo, levam os artistas a considerar diferentes formas de representação do universo circundante.

Tristan Corbière (1845-1875) foi um poeta francês contemporâneo dos principais nomes da modernidade *fin de siècle*; publicando sua única obra, *Les amours jaunes* (1873), quando Stéphane Mallarmé (1842-1898), Arthur Rimbaud (154-1891) e Paul Verlaine (1844-1896) sintetizavam seus ideais estéticos.

Vemos em Corbière um dândi, herdeiro da poética baudelairiana, como todos os poetas que sucederam o livro *Les fleurs du mal* (1857). Insatisfeitos com o contexto histórico-literário em que se viam imersos, os artistas, desde o advento do Romantismo, procuraram a evasão inevitável numa busca voltada para o seu próprio âmago:

> *On s'enfermera dans la sphère de l'univers intérieur, attentif aux moindres pulsions qui viennent des profondeurs sécrètes, souvent effrayé par les sentiments étranges ou monstrueux qui soudain surgissent au jour; et dans cette quête anxieuse, on décrouvrira, avant Freud même, les réalités de l'inconscient. On cherchera à fuir l'ennui et la banalité de l'existence quotidienne en raffinant le plus possible sur la sensation.* (PIERROT, 1977, p.19).

O livro *Les amours jaunes*, que resume o percurso trilhado através de uma interioridade poética, divide-se em sete seções ou capítulos: "*Ça*", "*Les amours jaunes*", "*Sérénade des sérénades*", "*Raccrocs*", "*Armor*", "*Gens de mer*" e "*Rondels pour après*". Os diversos temas enquadrados por um discurso ora mais individualizante, ora mais coletivo, denunciam a insatisfação do poeta com relação à arte de sua época, seus dogmas e sua tradicionalidade, enquanto busca para si mesma uma idetidade poética**.**

Os compêndios de literatura tendem a considerar como simbolistas somente os autores da chamada geração de 1885/1886, ou seja, aqueles que vieram após a publicação do manifesto simbolista de Jean Moréas (1856-1910), no jornal *Le Figaro*. Entretanto, os ideais simbolistas de arte já vinham sendo cultuados desde que o livro *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire (1821-1867), viera a lume em 1857.

Assim, é razoável considerar a influência de postulados simbolistas na obra de Corbière, porém, como veremos a seguir, o Simbolismo do poeta difere do tradicional místico, transcendente e onírico com o qual estamos acostumados, revelando antes, um

realismo irônico e pungente que seria herdeiro do satanismo baudelairiano: "*[...] Corbière devrait aux* Fleurs du mal *son goût pour le satanisme et le sadomasochisme*." (LAROCHE, 1997, p.31).

Balakian, retomando Arthur Symons, propõe a diferença entre "Simbolismo" e "simbolismo", respectivamente escritos com maiúscula e minúscula. O primeiro seria a escola literária de existência pontual, restrita ao período de 1885-1895, como já dissemos, enquanto o segundo remeteria a:

> […] algo característico dos "quatro grandes" da poesia francesa da segunda metade do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Usando a palavra "simbolismo" no mesmo sentido amplo de Symons, T. S. Eliot acrescentou à lista poetas que se situam fora deste círculo exclusivista, como Laforgue e Corbière. (BALAKIAN, 2007, p.11,12).

Edmund Wilson (1967, p.73), ao abordar a obra de T. S. Eliot, divide o Simbolismo em duas correntes, a "sério-estética", da qual faziam parte Mallarmé e os adeptos da transcendência, e a "irônico-coloquial", representada por Corbière e seu contemporâneo Jules Laforgue (1860-1887). O crítico norte-americano filia Eliot à segunda, mais "realista" no que tange ao enfoque de elementos cotidianos. Campos (1978, p.211) acrescenta mais alguns epítetos para essa linha: "irônico-pungente", "gírio-pomposa" e "chulo-ingênua", caracterizando-a como "primo pobre" da linha "nobre" do Simbolismo.

> Atacando pelo avesso – como diria Décio Pignatari –, os poetas da linha "coloquial-irônica" começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à "terra santa" da poesia. Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*. Antipoesia. Antiarte. (CAMPOS, 1978, p.212).

Corbière é indubitavelmente um poeta moderno, assim, analisando a sua lírica, percebemos a recorrência de temas e motivos relacionados ao ideário simbolista/decadente. A aparente referencialidade dos poemas, os quais denotam um certo "realismo", acaba por nos conduzir a um mundo regido pelas leis do poeta, exatamente o que ocorre em um texto simbolista:

> Aparentemente, o máximo que podemos dizer da linguagem é que indica relações, e um poema simbolista as indica tão bem quanto uma fórmula matemática: ambos sugerem mundos imaginários constituídos de elementos abstraídos de nossa experiência do mundo real e reveladores de relações que reconhecemos válidas dentro daqueles campos de experiência. […] Essa nova linguagem pode, na realidade, ter o efeito de revolucionar nossas idéias de sintaxe, assim como a filosofia moderna parece tender a abandonar a

> noção de causa e efeito. Ela se está evidentemente encaminhando, como a moderna teoria científica, para uma concepção da realidade totalmente nova. (WILSON, 1967, p.206).

Ainda é possível salientar o aspecto metafísico da última seção do livro, "*Rondels pour après*", a qual, destoando dos capítulos anteriores, lembra, segundo Wilson (1967), alguns dos poemas etéreos e acentuadamente musicais de Paul Verlaine.

O sono e o inconsciente

A adesão a um mundo localizado além dos sentidos já vinha sendo preconizada pelos simbolistas, cujos versos propunham apenas sugerir abstrações que não poderiam ser adequadamente expressas por palavras. Os sentimentos embotados, as paisagens difusas e as personagens não mais perceptíveis dão o tom de um imaginário acentuamente voltado para o onírico. Corbière não pode ser enquadrado estritamente no movimento simbolista, embora estabeleça com tal estética alguns pontos semelhantes; entre eles, a busca por novos padrões de versificação, bem como a preferência pela temática de um inconsciente aflorado através do sono. Na ambientação de seus poemas predomina, portanto, a noite:

> *Sans faire de décompte précis, on peut signaler que* Steam boat, Zulma, Insomnie, Le poète contumace, Litanie du sommeil, *toute la* Sérénade *et les* Rondels *sont des poèmes de nuit et qu'à l'exemple du crapaud, du poète contumace ou du narrateur des sérénades, l'acte poétique est d'essence nocturne*. (LAROCHE, 1997, p.79).

O sono como forma de encarnar outras realidades, instaura uma nova visão da poesia, e aparece em diversos poemas, como "*La pipe au poète*", da seção "*Les amours jaunes*": "*Je suis la pipe d'un poète,/ Sa nourrice, et: j'endors* sa Bête" (CORBIÈRE, 2003, p.84, grifo do autor). O poeta propõe metamorfosear-se em seu próprio cachimbo para adormecer a "besta", ou seja, o "*ennui*" ou "*spleen*" decadente. O aspecto inusitado da afirmação inicial é reforçado pelos versos seguintes: "*Quand ses chimères éborgnées/ Viennent se heurter à son front,/ Je fume... Et lui, dans son plafond,/ Ne peut plus voir les araignées*." Nos últimos versos, é feita a apologia final à evasão pelo sono: " *– Dors encor, la* Bête *est calmée,/ File ton rêve jusqu'au bout.../ Mon Pauvre!... la fumée est tout./ – S'il est vrai que tout est fumée...*" (CORBIÈRE, 2003, p.85, grifo do autor).

A percepção de um mundo vedado aos sentidos imediatos dá-se, por vezes, através de formas aparentemente paradoxais: "*C'est à travers l'ombre que le poète aperçoit et reconnaît la lumière*." (TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, 2006, p.79). Em "*Sonnet*

posthume", primeiro poema de "*Rondels pour après*", o poeta aconselha: "*[...] ferme les yeux pour voir*." (CORBIÈRE, 2003, p.242). Logo, o sentido do texto somente pode ser depreendido a partir de sua interpretação pelo leitor, ou seja: "*[...] le texte ne se définit plus par ce qu'il dit, mais par ce qu'il est."* (LAROCHE, 1997, p.104). A dita autonomia do poema moderno reside, assim, no mergulho através da individualidade de cada escritor, levando em consideração suas contradições e limitações expressivas.

A *femme fatale* como ideal poético

A seção "*Sérénade des sérénades*" propõe uma releitura do "Cântico dos cânticos" bíblico, instaurando uma clima totalmente diverso no que concerne à conquista amorosa. O papel da mulher imaculada passa a ser assumido pela *femme fatale* tipicamente decadente, e a promessa de fidelidade eterna desvai-se em desencontros amorosos, ocasionados pela leviandade feminina.

Motivos relacionados ao amor e à morte aparecem insistentemente em todas as seções, e o papel concedido à mulher nos poemas de Corbière é crucial para a construção de seu ideal estético, que se vale da concepção do amor bem à moda *fin de siècle.* A musa dos artistas da época costuma ser a Salomé bíblica, por ilustrar, de maneira excepcional, a dimensão do poder advindo da sensualidade feminina: segundo Illouz (2004, p.103), Salomé representa "*une époque pour qui la femme est à la fois un objet de fascination et de répulsion*."

Em *Les amours jaunes*, a musa Marcelle – que remete diretamente à musa poética e sintetiza a concepção da mulher, segundo o poeta –, assume uma dimensão mais universalizante, sendo tão leviana e nefasta quanto o fora a carrasca de João Batista:

> *C'est par la femme que tout commence: les* Amours jaunes *sont dédiés à Marcelle, dont le prénom est choisi parce qu'il comporte une rime en* elle. *Marcelle est par sa rime la représentante de toutes les femmes, le résumé d'une espèce, pas un événement biographique. Elle incarne l'éternel féminin et sa légèreté [...]. Marcelle n'est-il pas d'après A. Corbin l'un des pseudonymes les plus répandus chez les prostituées? Un prénom à la mode, donc, qui a valeur de symbole.* (LAROCHE, 1997, p.9).

O amarelo do título pode estar relacionado a um amor literalmente doentio, bem como pode aludir ao dinheiro, em um relacionamento por interesse: *"[...] au centre de cette relation dégradée, c'est le jaune de l'or que l'on voit poindre. Il sera toujours entre l'homme et la femme*." (LAROCHE, 1997, p.10).

O poema "*Femme*", presente na seção "*Les amours jaunes*", revela na epígrafe o eu lírico feminino, ou seja, a "*Bête féroce*", designação da *femme fatale* corbieriana. O título

vago remete não somente à musa do poeta, mas às mulheres à partir de uma perspectiva generalizante, pois, ao longo dos versos, Corbière tece um paralelo entre seu ente feminino e certas figuras bíblicas recorrentes na história literária.

A mulher é, desde o princípio, uma figura displicente, cruel e capaz de arruinar a vida do poeta apaixonado, afirmando levianamente: "*Lui, cet être faussé, mal aimé, mal souffert,/ Mal haï – mauvais livre... et pire: il m'intéresse. –/ S'il est vide, après tout... Oh! mon Dieu, je le laisse,/ Comme un roman pauvre – entr'ouvert.*" (CORBIÈRE, 2003, p.86). Nesses dois primeiros versos do poema "*Femme*" percebemos uma particularidade da linguagem corbieriana, o uso indiscriminado de um discurso mais caracteristicamente oral: "*On notera, dans cette exemple, l'annonce et le rappel du substantif sujet, lui... il. Le procédé est évidemment propre à la langue parlé qui tend à fragmenter l'énoncé, cédant ainsi non pas à des raisons logiques, mais à des impulsions purement affectives*." (ANGELET, 1961, p.115). A acentuada oralidade de alguns versos do poeta aproximam-nos mais da lírica do século XX que, propriamente, da linguagem *fin de siècle*.

O sentimento amoroso permanece sempre embotado pelo desprezo da mulher em relação ao homem, chegando à comparação daquela com a Eva bíblica – figura tida, pelo senso comum, como a responsável pela queda da humanidade: "*Aurais-je ri pourtant! Si, comme un galant homme,/ Il avait allumé ses feux.../ Comme Ève – femme aussi – qui n'aimait pas la Pomme,/ Je ne l'aime pas – et j'en veux!*" (CORBIÈRE, 2003, p.86). A superficialiadade feminina evidencia-se de forma marcante.

Os versos seguintes continuam as alusões bíblicas: "*Allons donc! c'est écrit – n'est-ce pas – dans ma tête,/ En pattes-de-mouche d'enfer;/ Écrit, sur cette page où – là – ma main s'arrête./ – Main de femme et plume de fer. –*". (CORBIÈRE, 2003, p.87). O eu lírico feminino define-se como uma musa diabólica ao dizer que, através dela, a página (provavelmente do poema) é escrita "*en pattes de mouches d'enfer*", quer dizer, de forma irregular e difícil de ler. A traição que subjaz na maior parte dos textos é aqui alegorizada na figura de Judas, que a amada compara a si mesma: "*Oui! – Baiser de Judas – Lui cracher à la bouche/ Cet* amour*! – Il l'a mérité –/ Lui dont la triste image est debout sur ma couche,/ Implacable de volupté.*" (CORBIÈRE, 2003, p.87, grifo do autor).

A crise religiosa do final do século XIX está bem ilustrada nos versos citados, os quais demonstram ironicamente a crítica de um poeta que contesta a religião, mas deixa-se sempre influenciar pela mesma. Segundo Verlaine, Corbière era um: "*Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable […]*." (VERLAINE, 1972, p.637).

O uso da temática do amor e da morte a partir de um tom decadente, visando ironizar as obras românticas, perpassa o livro *Les amours jaunes* de modo nem sempre direto, embora sua presença se faça sentir de uma forma ou de outra:

> *Ce ne sont plus les grands thèmes lyriques, qui étaient au moins le prétexte des épanchements romantiques. Si l'amour, la nature et la mort occupent toujours une grande place, pour autant ils constituent les éléments essentiels de toute poésie, ils y sont maintenant à l'état diffus, et toujours comme supposés et implicites.* (MICHAUD, 1966, p.268).

Moretto (1989) realça a influência da filosofia dita niilista no pensamento simbolista/ decadente. Os poemas da época impregnavam-se com ideias de pensadores como Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Edouard von Hartmann (1842-1906):

> A concepção do mundo e o pessimismo decadentista e *fin-de-siècle*, vemo-lo, repousa em grande parte nessas duas filosofias e serão mesmo, por exemplo, o centro do pensamento de Jules Laforgue. Este novo *mal du siècle* apresentava-se muito mais "meditado, mais profundo, mais passivo também e mais desesperado" do que o *mal du siècle* romântico […]. (MORETTO, 1989, p.19).

A Espanha mostrada por Corbière encerra, em sua concepção, dois ambientes particularmente cruciais na "construção espacial" do livro *Les amours jaunes*, Paris e Bretanha: "*Tristan puise dans l'Espagne de Hugo et de Musset un éxotisme littéraire sur lequel il juxtapose, avec une âme bretonne, une réalité parisienne*." (DANSEL, 1985, p.85).

A morte passa a ser o único consolo experimentado pelo poeta cuja existência não possui mais sentido, no estado em que se encontra: "La mort*: elle s'impose dans toute l'oeuvre par une sorte de culte de l'effritement et de la dégradation des situations crées par le poète. Quand il la nomme, c'est souvent par cynisme, mais c'est quand il donne l'impression de la tenir à distance qu'il l'épouse*." (DANSEL, 1985, p.174, grifo ao autor).

Conclusão

Um autêntico poeta maldito ironiza a sua situação de modo catártico, usa a autodepreciação como forma de expiação dos pecados, questiona a sociedade e seus valores. Enfim, ao desmembrar boa parte da tradição poética, reduzindo-a à quase nada, o poeta almeja construir literariamente um novo refúgio, a partir de uma identidade provisória – único reduto possível em um mundo de ideais cada vez mais factícios.

A impossibilidade de habitar um mundo racional, materialista e cientificista auxiliou a moldar a figura do dândi, ou seja, o artista espiritualmente aristocrata que considerava a arte como a única forma válida de superar os infortúnios da existência. Tristan Corbière vivenciou as mudanças e anseios da geração *fin de siècle:* renovou a linguagem poética, negando padrões versificatórios tradicionais, bem como instituiu uma temática inovadora em seus poemas.

Referências

ANGELET, C. **La poétique de Tristan Corbière**. Bruxelas: Palais des Académies, 1961.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAMPOS, A. Antipoesia no Simbolismo. In: _____. **Verso, reverso e controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 211-255.

CORBIÈRE, T. **Les amours jaunes**. Paris: Générale Française, 2003.

DANSEL, M. **Tristan Corbière***:* thématique de l'inspiration. Lausanne: Ed. L'Âge d'Homme, 1985.

ILLOUZ, J. N. Imaginaire et représentations. In: _____. **Le symbolisme**. Paris: Générale Française, 2004. pp. 83-115.

LAROCHE, H. **Tristan Corbière ou les voix de la corbière**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MORETTO, F. M. L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

PIERROT, J. **L'imaginaire décadent (1880-1900)**. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de France, 1977.

TOTIBADZÉ-SHALIKASHVILI, D. **L'âme symboliste**: les fleurs mystiques des poètes oubliés. Paris: Harmattan, 2006.

VERLAINE, P. Poètes maudits. In: _____. **OEuvres en prose complètes**. Paris: Gallimard, 1972.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENTRE IMPRESSÕES E MITOS: DIVERGÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS NA ESCRITA BRANDONIANA DE *OS PESCADORES, AS ILHAS DESCONHECIDAS* E *OS OPERÁRIOS*

Mágna Tânia Secchi Pierini (FAPESP)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

O presente artigo vem apresentar resultados parciais do projeto de doutorado em andamento. Em linhas gerais, visamos aprofundar a pesquisa desenvolvida durante o mestrado acerca de *Os Pescadores* (1923), ampliando e problematizando o estudo da linguagem híbrida e mítica para *As Ilhas Desconhecidas* (1926) e *Os Operários* (1984). Trata-se de obras ainda pouco estudadas pela crítica e que apresentam qualidades literárias tão fundamentais como os demais títulos do autor.

Por muito tempo *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* foram elencadas em artigos críticos e manuais acadêmicos como "menores", por não tratar de temas como a dor, a angústia existencial, as questões metafísicas, o espanto, a miséria humana e a crítica social que caracterizam a maioria das obras brandonianas. O próprio escritor considerou-as, em carta a Teixeira de Pascoaes, um "género fácil, que não incomoda e tem sucesso" (BRANDÃO & PASCOAES, 1994, p. 120). Talvez seja por esse pronunciamento que a crítica de perfil estritamente biográfico por várias décadas desconsiderou um estudo mais aprofundado acerca das especificidades dos textos literários mencionados. Porém, defendemos a ideia de que as obras escolhidas como *corpus* desta pesquisa também trazem elementos da considerada "temática pessimista" brandoniana, por meio de um trabalho estilístico diferenciado. Dessa forma, opomo-nos à ideia de divisão da obra de Brandão em faces conforme afirmam vários críticos a respeito das obras de Raul Brandão, dentre eles Vitor Viçoso (1999) e José Augusto Seabra (2000). Consideramos que essas produções tratam de vários enfoques da mesma temática e não de temáticas variadas. Os textos mencionados também apresentam questões universais e enfatizadas em outros títulos de Brandão, e, portanto, acreditamos que não deveriam ser elencadas em faces diferentes. Compartilhamos do mesmo pensamento de importantes estudiosos de literatura portuguesa da atualidade, como Pedro Eiras (2000), que se opõem à divisão das produções de Raul Brandão. Assim, pretendemos mostrar a

manifestação de outros aspectos da escrita brandoniana, como o poético, o pictórico e o mítico, nas obras selecionadas, destacando que essas características não diminuem o valor do escritor enquanto romancista. Também procuraremos reconstruir hipoteticamente o projeto inconcluso "Vida humilde do povo português" por meio de elementos das obras em estudo.

Segundo comentários do próprio escritor nas *Memórias* (1915) (1919) (1933), em *Correspondência* (1994) e na contracapa de obras publicadas nas primeiras décadas do século XX, ele teria planejado compor essa obra para ser um dos volumes de uma série, "A vida humilde do povo português", cuja possível sequência teria *Os Pescadores, Os Lavradores, Os Pastores e Os Operários*. No entanto, somente o primeiro livro mencionado foi publicado pelo autor em vida. *Os Lavradores* e *Os Pastores* não passaram de rascunhos espalhados como se pode observar:

> A "História Humilde do Povo Português" foi mais um projecto, entre tantos outros, que Raul Brandão anunciou, mas que não realizou.
> Quanto à "Vida Humilde do Povo Português", Raul Brandão publicou "Os Pescadores", escreveu a maior parte dos capítulos d' "Os Operários"e alguns d' "Os Lavradores", obra de que traçou o plano (inédito) e para a qual reuniu muitos apontamentos durante as suas viagens, entre 1923 e 1925, a Trás-os-Montes, ao Alentejo e ao Algarve, apontamentos que se encontram dispersos em várias carteirinhas de difícil leitura. (FERRO, 1984, p. 221).

Túlio Ramires Ferro, estudioso e crítico da obra brandoniana, comentou no Prefácio de *Os Operários* (1984) que durante a década de 50 esteve na Casa do Alto, conversou com a esposa, Maria Angelina, sobre Raul Brandão, obtendo informações importantes, além de materiais pessoais e do espólio do autor. Entre esses materiais encontravam-se os cadernos de rascunhos e anotações, os "numerosos pequenos cadernos de capa preta de oleado, os famosos cadernos que Raul Brandão sempre trazia consigo, e em que tomava apontamentos destinados às obras que pretendia escrever [...]" (FERRO, 1984, p. 10). Nesses cadernos o estudioso encontrou várias folhas de anotações destinadas a *Os Operários*, nas quais, inclusive, constava o título. Assim, realizou um trabalho de transcrição das anotações a fim de evitar a deterioração do tempo, organizou-os em capítulos conforme considerou conveniente e guardou-os por aproximadamente trinta anos, pois, considerou inviável publicar a obra naquela época, devido à censura.

Em 1984, Ferro realizou a publicação inédita da obra juntamente com um ensaio introdutório acerca da questão social em Raul Brandão, anexando uma folha de abertura em que explica com detalhes todo o processo de organização da obra. O estudioso comenta a produção do escritor portuense e as possíveis alterações feitas por ele, como atualização de

ortografia e distribuição dos capítulos. Devido a essas particularidades de publicação abordaremos *Os Operários* pautando-nos prioritariamente nas ideias destacadas e no conteúdo da produção.

Nosso estudo buscará apontar pontos de divergências e de confluências na escrita brandoniana de *Os Pescadores, As Ilhas Desconhecidas* e *Os Operários.*

A questão da grandeza e qualidade da obra de Raul Brandão, que muitas vezes ocupou um lugar aquém do reconhecimento crítico no universo da literatura lusitana, será problematizada por meio de hipóteses sobre os motivos dessa colocação à margem do cânone. Esboçaremos algumas considerações em torno da recepção das obras do escritor em Portugal e no Brasil, passando pelas fases dessa crítica literária de maneira geral, visto que nosso objetivo não é abordar os textos sob o viés da estética da recepção. Neste trabalho, a recepção crítica dessas obras será considerada como um importante documento contextual de uma época e nos ajudará na abordagem do *corpus* selecionado das produções literárias portuguesas do século XX.

É importante ressaltar que houve uma evolução dos estudos críticos em torno da valorização da produção de Raul Brandão. Segundo Seabra Pereira (1995), a leitura da obra do autor passou por algumas fases da crítica literária. A primeira delas foi a fase em que as obras foram consideradas "menores", como sendo obras superficiais, sem imaginação literária e sempre idênticas, e o próprio escritor como não se enquadrando em nenhuma categoria específica. Defendiam essa opinião críticos como Antônio Sérgio e Castelo Branco Chaves, por exemplo. A partir do Modernismo, com a crítica presencista, começou-se a notar a grandeza e originalidade dessa escrita que trouxe para a estrutura narrativa elementos da criação poética. Esse novo olhar iniciou-se com João Gaspar Simões e foi seguido por nomes como Vitorino Nemésio, Antônio Feliciano Ramos e Túlio Ramires Ferro. As novas leituras da obra brandoniana feitas por críticos que surgiram a partir da *Presença*, resultaram num "pronunciamento marcante na evolução diacrônica do horizonte de recepção da obra de Raul Brandão" (PEREIRA, 1995, p. 270). Mas, é somente a partir da década de 50 que surgiram estudos complexos e aprofundados sobre o autor em análise e suas obras, encaminhados por David Mourão-Ferreira e Vergílio Ferreira. Esses escritores reconheceram a antecipação de Raul Brandão (pela evolução temática e formal de *Húmus* em 1917), em relação aos demais escritores, como sendo " 'pioneira', na história do romance moderno, sublinhando então que a ele se deve, entre nós, e muito antes do aparecimento do *nouveau roman*, o 'sistemático desmantelamento da intriga tradicional;' " (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p. 137).

Os principais ideais estéticos e ideológicos ocorridos entre 1867 e 1930, período de vida de Raul Brandão, serão abordados juntamente com o contexto português do *fin-de-siècle* XIX, por de sua importância e influência nas produções do escritor.

As obras *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas* apresentam contradições referentes à questão que envolve sua diminuição valorativa. Isso ocorre por causa das classificações em faces temáticas de Raul Brandão, em oposição ao êxito de publicação e das várias edições das mesmas, enquanto *Os Operários* contêm as particularidades de composição e publicação já mencionadas anteriormente.

A linguagem híbrida presente no *corpus* selecionado encaminhará as discussões acerca da questão do gênero romanesco no início do século XX, no contexto literário geral e em Portugal. Especificaremos essas noções para a constituição e os aspectos predominantes dessa linguagem em *Os Pescadores, As ilhas desconhecidas* e *Os Operários,* juntamente com as perspectivas narrativas concernentes nas obras, conforme Walter Benjamim (2010).

Ao realizar uma explanação sobre as várias definições do termo "impressão" nas esferas sociais e artísticas, discorreremos sobre a conceituação deste termo a partir de seu oposto, "expressão", conforme afirma Argan (2004):

> Literalmente *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto [...] (ARGAN, 2004, p. 227).

A partir de reflexões acerca desse conceito abordaremos as impressões poéticas, pictóricas e labirínticas partindo das "impressões" dos respectivos narradores. Também a utilização do termo "impressões" como título da primeira obra de Raul Brandão, *Impressões e paisagens,* será discutida a fim de identificarmos uma possível conceituação do termo pelo autor em estudo, bem como suas "impressões" nos volumes de *Memórias*. Em seguida, passaremos à apresentação e análise das manifestações de cada uma dessas formas de impressões nas três obras. Assim, nas impressões poéticas trataremos dos elementos da linguagem literária presentes como metáforas, personificações, sinestesias (valores predominantes na estética simbolista – no caso de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*), elementos do contexto histórico, ideológico e artístico da modernidade como o expressionismo (no caso de *Os Operários*), aproximando-as entre si e contextualizando-as de maneira geral no conjunto das ficções do escritor.

As três obras apresentam referências intertextuais que se apresentam como literárias, pictóricas, históricas e míticas. Essas referências serão analisadas como um dos componentes enriquecedores do estilo da escrita brandoniana e também como colaboradoras na construção do sentido das obras e na valorização literária das mesmas.

Nas impressões pictóricas discutiremos as convergências entre pintura e literatura nas dimensões da constituição de uma linguagem artística dos textos. Uma das manifestações dos elementos da linguagem pictórica nessas obras brandonianas é a presença de vocábulos próprios da pintura como "pinceladas", "borrões de tinta", efeitos de luz e cor ou como em:

> A paisagem imensa a cada hora muda de cor e o mar infinito acompanha de longe esta sinfonia maravilhosa. Se eu fosse pintor, dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à língua doirada do areal – outra para o mar verde e raso dos milharais, [...]—outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha até a foz do Lima. (BRANDÃO, 1986, p. 47).

Há referências intertextuais pictóricas como as de Willian Turner e Luigi Manini em *Os Pescadores*, Gustav Doré em *As Ilhas Desconhecidas* e menções indiretas a Edvard Munch em *Os Operários*, acerca das estéticas pictóricas do impressionismo e do expressionismo.

Nas impressões labirínticas apresentaremos a constituição da ambientação primitiva em oposição a uma ambientação urbana. Também realizaremos a reconstrução hipotética do projeto inconcluso de Raul Brandão "A vida humilde do povo português". Raul Brandão deixou vários projetos de obras sem concluir ao longo de sua vida. Segundo João Pereira de Andrade [19-?], o escritor tinha o hábito de escrever o rascunho de suas ideias e trechos de obras em "cadernos de capa preta". Na consulta feita ao espólio do autor e publicada por Pereira de Andrade, foi possível descobrir que vários dos projetos não foram realizados. Dentre eles encontra-se "A vida humilde do povo português", já mencionado anteriormente. Partiremos de uma leitura crítica dos elementos humanos, sociais, históricos, geográficos, políticos e ideológicos presentes nas três obras e refletiremos sobre a constituição desses elementos na configuração da figura dos pescadores, lavradores, pastores e operários. Para tanto, percorreremos o caminho sugerido pelos rascunhos do autor sobre esse projeto, abordando os aspectos ligados a essas profissões nas relações de diálogo que estabelecem entre a paisagem geográfica e humana da época e da nação. Esses indícios históricos e ficcionais são representados nas obras mencionadas, respectivamente, pelos pescadores da costa portuguesa, de Caminha a Sagres, pelos lavradores, pastores e pescadores do

arquipélago dos Açores e da Madeira e pelos operários das cidades industriais portuguesas do início do século XX, Lisboa, Porto, Coimbra e Covilhã. Mesmo *As Ilhas Desconhecidas* não constando no esboço da série "A vida humilde do povo português", no decorrer de sua narração híbrida há uma frequente menção aos trabalhadores do arquipélago, cujas principais atividades são a agricultura e o pastoreio, seguidos da pesca. Em cada ilha há uma atividade predominante apresentada por Brandão conforme configurações da paisagem geográfica local e de demais fatores. Apoiaremo-nos primordialmente nos três textos literários brandonianos publicados e em obras de arcabouço teórico, crítico e histórico, ponderando as peculiaridades que envolvem a produção e publicação de *Os Operários*.

O mito e suas manifestações nas obras é o segundo caminho condutor de nossa proposta de estudo. Essas manifestações se apresentam por meio da constituição de um tempo mítico e de retratos humanos mitificados, de elementos cosmogônicos e da ideia de repetição, circularidade e eterno retorno conforme afirma Mircea Eliade (1963) e (1988), salientados principalmente pelo itinerário percorrido pelos narradores. As referências intertextuais diretas ou indiretas a mitos clássicos também serão estudadas como complementares na compreensão das obras. *Os Operários*, ao contrário de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, apresenta um tempo histórico, datado e que dialoga com a situação do progresso industrial no âmbito mundial. Porém, não se pode esquecer que "apesar do crescimento industrial, de 1840 em diante, Portugal permaneceu um país predominantemente agrícola até meados do século XX" (PEREIRA, 2001, p. 309).

Após discorrer sobre as divergências concernentes às manifestações de gêneros variados, aos aspectos impressionistas e expressionistas nas obras, é possível estabelecer uma relação dialética entre duas ideias que permeiam as três obras: "remar sempre" e "ficar a esperar". De um lado, as partidas e chegadas pelo mar nas épocas de safra piscatória e as viagens a territórios portugueses localizados além do continente, respectivamente em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*. De outro, a espera pela revolução social em *Os Operários*. A relação se estabelece na dialética da imobilidade e mobilidade, coloca-se desde o sentido semântico das expressões, do itinerário traçado pelos respectivos narradores, até uma leitura geral da História de Portugal e do povo português, se considerarmos que as duas primeiras obras apresentam-se por meio de elementos de estéticas tradicionais à época em que foram publicadas, como o relato de viagens e os elementos míticos. Assim, podem ser aproximadas em termos interpretativos à história cotidiana do povo português em que, segundo José Tengarrinha (2001), uma das primeiras atividades comerciais esteve relacionada à pesca, às grandes navegações, os momentos de descobertas de novos territórios (como o

arquipélago dos Açores e da Madeira) e às conquistas marítimas que transformaram a nação lusitana em gloriosa no seu passado. Porém, não foi possível manter a mesma glória da época ultramarina ao longo dos séculos por diversos motivos. Dessa forma, como já mencionamos, Portugal continuou como um país predominantemente agrário até o início do século XX, com poucas indústrias e proporcionando a degradação humana de seus trabalhadores com as péssimas condições de trabalho. É nesse aspecto que destacamos a imobilidade do país representada por os *Operários.*

Por fim, indicaremos as confluências entre as três obras e as demais produções narrativas brandonianas consideradas de "temática pessimista", mostrando que a dicotomia vida/ morte, a dor, o sofrimento, a angústia existencial, a crítica social, política e religiosa, o espanto, a exploração humana também são encontrados em *Os Pescadores, As Ilhas Desconhecidas* e *Os Operários*. Para isso, apontaremos sistematicamente os resultados interpretativos dos estudos das impressões poéticas, pictóricas, labirínticas e dos mitos realizados no decorrer da pesquisa.

Referências

ANDRADE, João Pedro de. **Raul Brandão**. Lisboa: Arcádia, [s.d].

ARGAN, Giulio Carlo. A arte como expressão. In: _____. **Arte moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p.227-262.

BRANDÃO, Raul. **Os Pescadores**. Lisboa: Editoral Comunicação, 1986.

_____. **Os operários**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

_____. **Impressões e paisagens**. Lisboa: Vega, 1987.

_____. **As ilhas desconhecidas**. Lisboa: Quetzal editores, 2011.

_____. **Memórias**. Lisboa: Relógio d' água, 1998-2000. 3tomos.

BRANDÃO, Raul; PASCOAES, Teixeira de. **Correspondência.** Lisboa, Quetzal editores, 2004.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996. p.197-221.

EIRAS, Pedro. O mar é transparente (Raul Brandão: pintura e metafísica). In:_____. **Ao encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000. p. 469-478.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

_____. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERRO, Túlio Ramires. Raul Brandão e a questão social. In: _____. **Introdução de Os Operários**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

MOURÃO-FERREIRA, David. Releitura do *Húmus*. In: _____. **Tópicos de crítica e de História literária**. Lisboa: União Gráfica, 1969. p.117-130.

PEREIRA, Miriam Halpern. Diversidade e crescimento industrial. In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: EDUSC; Editora UNESP, 2001. p.295-317.

SEABRA, José Augusto. Simbolismo e utopia em Raul Brandão. In: _____. **Ao encontro de Raul Brandão**. Porto: Lello Editores, 2000. p.377 – 386.

SEABRA PEREIRA, José Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**: do fim do século ao Modernismo. Lisboa: Editoral Verbo, 1995. v.7.

TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. São Paulo: EDUSC; Editora UNESP, 2001.

VIÇOSO, Vítor. **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.

ABSURDO E CENSURA NA CENA PORTUGUESA: ESTUDO DO TEATRO DE PRISTA MONTEIRO

Márcia Regina Rodrigues (FAPESP)
Renata Soares Junqueira
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Esta pesquisa de Doutorado pretende aprofundar nossa reflexão sobre o teatro ostensivamente *antinaturalista*[1] praticado em Portugal antes da Revolução dos Cravos, nomeadamente o teatro do absurdo. Assim, como *corpus* primário, elegemos a dramaturgia de Helder Prista Monteiro (1922-1994) – considerado pela crítica um dos autores mais representativos do teatro do absurdo em Portugal – porque três de suas peças foram poupadas pela censura do regime de Salazar e lograram subir à cena ainda no período ditatorial,

[1]Assinalamos que esta pesquisa constitui um desdobramento do trabalho que realizamos no Mestrado, quando iniciamos a reflexão sobre o teatro *antinaturalista* da segunda metade do século XX praticado em Portugal e tivemos ocasião de estudar a dramaturgia de matriz épico-brechtiana produzida durante a ditadura salazarista.

constituindo um caso raro no teatro português, já que era frequente o *divórcio* entre dramaturgia e encenação durante a ditadura salazarista.

Da obra dramática de Prista Monteiro, destacamos as peças que foram efetivamente encenadas antes do 25 de Abril – *A rabeca* (1961); *O meio da ponte* (1966); *O anfiteatro* (1966) –, considerando como ponto de partida da análise a aproximação dessa dramaturgia com o que se convencionou chamar teatro do absurdo e, em seguida, a recepção dos espetáculos e sua relação com o momento político em questão. Nesse contexto, é importante também a referência a outras duas peças de Prista Monteiro: *Os imortais* (escrita em 1959) – que apresenta de forma bastante evidente os pressupostos do teatro do absurdo, segundo afirmação do próprio autor – e *A bengala* (escrita em 1960), peça proibida duas vezes de subir à cena, constituindo um fator fundamental para se compreender a relação da obra de Prista Monteiro com a censura.

Como estamos no primeiro ano de trabalho, apresentamos a seguir as fases do projeto de pesquisa, assinalando que a análise das referidas peças de Prista Monteiro e a investigação das relações dessa dramaturgia com o contexto teatral e político dos anos de 1960 são os meios para elaborar, desenvolver e mostrar uma reflexão crítica sobre a contribuição do referido dramaturgo para a renovação do teatro português da segunda metade do século XX.

Objetivos

São objetivos desta pesquisa: aprofundar o estudo do teatro de feição antinaturalista que se cultivou em Portugal durante a ditadura, nomeadamente o teatro do absurdo produzido por Helder Prista Monteiro; mostrar como Prista Monteiro se apropriou das convenções do teatro do absurdo em suas peças e com quais outros autores do absurdo sua obra dialoga; investigar as relações da dramaturgia de Prista Monteiro com a censura e, num âmbito mais amplo, do teatro do absurdo com a censura. Por meio do estudo da dramaturgia de Prista Monteiro pretendemos ainda demonstrar que as experimentações teatrais dos anos de 1960 em Portugal não só estiveram ligadas a um desejo de resistência e objeção ao regime político vigente, mas também extremamente vinculadas às tentativas de renovação teatral.

Metodologia e embasamento teórico

Além da bibliografia básica sobre a censura ao teatro em Portugal, pretendemos consultar fontes primárias como documentos de instituições, de arquivos e de museus portugueses. Nessa etapa da pesquisa, também teremos acesso a registros da época sobre as duas companhias que montaram as referidas peças de Prista Monteiro – Círculo de Iniciação

Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e Teatro Estúdio de Lisboa (TEL) – e a outros materiais publicados na imprensa como críticas aos espetáculos, entrevistas e depoimentos concedidos por atores e participantes dos grupos que vivenciaram a montagem das peças.

As abordagens sobre o absurdo, de Albert Camus, e *O teatro do absurdo*, publicado por Martin Esslin – autor que cunhou o termo para a arte dramática nesse seu famoso livro –, têm sido de grande importância para a nossa fundamentação teórica. Também estamos nos ocupando de outros trabalhos que contribuíram para a discussão acerca do teatro do absurdo, como o de Arnold Hinchliffe, de Bernard Dort e, mais especificamente no âmbito do teatro português, a tese da pesquisadora italiana Sebastiana Fadda, que historiou a produção teatral portuguesa vinculada ao teatro do absurdo.

No que se refere à dramaturgia de Prista Monteiro, definimos nosso caminho de análise partindo essencialmente das proposições teóricas de Martin Esslin e Patrice Pavis, com a intenção de também utilizar os instrumentos de reconstituição histórica das encenações das peças do autor português, obtidos por meio dos registros das representações.

Plano de trabalho e cronograma de sua execução

Primeiro semestre de 2011**:** cumprimos 16 créditos em disciplinas; realizamos os primeiros estudos teóricos fundamentais sobre o teatro do absurdo e iniciamos a leitura crítica das peças de Prista Monteiro.

Segundo semestre de 2011: cumprimento de 16 créditos em disciplinas; leitura e interpretação das peças de autores portugueses vinculados ao teatro do absurdo; participação em congressos e seminários.

Primeiro semestre de 2012: cumprimento de créditos em disciplinas; análise (primeira parte) das peças de Prista Monteiro, considerando as suas relações com o teatro do absurdo; estudo das relações do teatro do absurdo praticado em Portugal e a censura; estabelecimento dos primeiros contatos, pela internet, com pesquisadores e professores de teatro das universidades portuguesas sobre a obra de Prista Monteiro.

Segundo semestre de 2012: redação de capítulo(s) da tese e do relatório para submissão ao Exame Geral de Qualificação; participação em congressos e seminários.

Primeiro semestre de 2013: Exame Geral de Qualificação; pesquisa em museus, arquivos e fundos de instituições portuguesas sobre a censura ao teatro em Portugal e, mais especificamente, sobre a relação das peças de Prista Monteiro com a censura; redação dos resultados obtidos com a pesquisa realizada em Portugal e finalização da análise das peças (segunda parte).

Segundo semestre de 2013: redação da tese; participação em seminários e congressos.

Primeiro semestre de 2014: redação final, encaminhamento e defesa da tese.

Referências

ANDRADE, João Pedro. **Reflexões sobre o teatro português**. Lisboa: Acontecimento, 2004.

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2010.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução ao teatro português do século XX**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

DORFMAN, Ariel. **O absurdo entre quatro paredes**: o teatro de Harold Pinter. Santiago do Chile: Editora Universitária, 1968.

DORT, Bernard. **La représentation emancipée**. Arles, Actes Sud, 1988.

_____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998.

GENET, Jean. **Théâtre complet / Jean Genet**: édition preséntée, établie et anotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris: Gallimard, 2002.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003. v. II.

HERRERAS, Enrique. **Una lectura naturalista del teatro del absurdo**. Valencia: Universitat de Valencia, 1996.

HINCHLIFFE, Arnold P. **The absurd**. London, Methuen & Co. Ltd., 1969.

MENDONÇA, Fernando**. Para o estudo do teatro em Portugal**: 1946-1966. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1981.

OLIVEIRA, Fernando Matos. **O destino da mimese e a voz do palco**: o teatro português moderno. Braga: Angelus Novus, 1997.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A ditadura salazarista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAVIS, Patrice. **Le théâtre au croisement des cultures**. Paris: Corti, 1990.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Teresinka. **O absurdo no teatro**. Angra dos Reis: Ateneu Agrense de Letras e Artes, 1983.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PRISTA MONTEIRO, Helder. **A rabeca; O meio da ponte; O anfiteatro**. Lisboa: Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, 1970.

_____. **A bengala**. Lisboa, "Teatro e movimento", n. 3, Edição do Autor, 1972.

_____. **Os faustos**. Lisboa: Arcádia, 1980.

_____. **O fio**. Lisboa: Arcádia, 1980.

_____. **A caixa**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981.

_____. **O colete xadrez; Folguedo do rei coxo**. Lisboa: Arcádia, 1983.

_____. **Os imortais; O candidato**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.

_____. **A vila**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1985.

_____. **O mito; Naturalmente! Sempre!** Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988.

_____. **Não é preciso ir a Huston; De graus**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1992.

_____. **Auto dos funâmbulos**. Lisboa: Editorial Escritor, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961.

_____. **O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro**. Lisboa: Ática, 1971.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.

_____. **Combate por um teatro de combate**. Lisboa: Seara Nova, 1977.

_____. **Cem anos de teatro português (1880 – 1980)**. Porto: Brasília Editora, 1984.

_____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

_____. **Breve história do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 2000.

REDONDO JÚNIOR, José. **Pano de ferro***:* crítica, polêmica, ensaios de crítica teatral. Lisboa: Século, 1955.

_____. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.

RIBEIRO, Helder. **Do absurdo à solidariedade***:* a visão de mundo de Albert Camus. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Graça dos. **O espetáculo desvirtuado**: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968). Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne**. L'école du spectateur**. Paris: Messidor, 1981.

_____. **Semiótica teatral**. Múrcia: Cátedra, 1993.

_____. **Les termes cles analyse du théâtre**. Paris, Seuil, 1996.

_____. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UMA NOÇÃO PLURAL: A *ÁTE* NA TRAGÉDIA GREGA

Marco Aurélio Rodrigues (CAPES)
Fernandão Brandão dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Da mesma forma que as duas Grandes Guerras Mundiais transformaram a sociedade atual e, ainda hoje, é possível sentir os impactos que tais eventos tiveram na comunidade mundial, os eventos bélicos na Antiguidade não eram diferentes. Se por um lado as guerras antigas moldaram, de certa forma, a organização espacial do mundo, por outro, foram as principais responsáveis por sólidas mudanças de pensamento, significativas para o pensamento do homem moderno.

Não é uma tarefa fácil eleger os momentos precisos em que as grandes mudanças sociais ocorrem, todavia, no século V a.C., as Guerras Médicas (entre persas e gregos) resultaram em transformações pontuais que fizeram os gregos olharem para suas próprias atitudes e dos outros e a assumirem uma postura de superioridade em relação aos demais habitantes do mundo, aos *barbaroi*.

Valores outrora expostos por Homero e Hesíodo passam a ter significado expressivo na sociedade grega, muitos deixam um plano estritamente mítico para serem incorporados ao novo ideal de mundo dos helenos nas diferentes *poleis*. Para Adkins (1972, 59), *areté* (virtude, mérito) encabeça inúmeras outras noções que passam a estar presentes na sociedade grega. No ínicio do século V a.C. poetas líricos como Baquílides e Píndaro, seguidos pelo tragediógrafo Ésquilo e, mais tarde, por Sófocles e Heródoto passariam a valorizar em suas criações e retomar conceitos já estabelecidos, porém, com um novo campo semântico.

Areté, por exemplo, passa a representar o ideal alcançado pelas Guerras Médicas,

qualidades próprias do homem grego defensor da liberdade e de uma virtude que ultrapassa apenas o âmbito da aristocracia guerreira de Homero. Corrobora Vernant (2009, p. 87) que as mudanças do século V apresentam, também, uma efervescência religiosa que contribuiu a um processo de reflexão moral orientado por especulações políticas. Nesse âmbito, a *hybris* (desmedida, soberbia), por exemplo, em oposição a *Dike* (Justiça) instaura-se no espaço jurídico. O homem que almeja riqueza de forma descontrolada, *hybristés*, deve ter a justa medida re-estabelecida e, assim, precisa que sua arrogância seja eliminada.

Entretanto, se algumas noções passam a assimilar novas definições, outras como *sophrosyne* passam por uma renovação. Segundo Vernant (2009, p. 92), em Homero, o termo não possui um valor específico, é o bom senso, que os deuses restituem a quem o perdeu.

Todavia, mesmo passando por um sentido religioso também, a *sophrosyne* assume uma significação moral e política, distinguida em duas correntes, uma relacionada aos aspectos da salvação individual e outra que está ligada à vida pública uma forma positiva de política. Assevera Vernant (2009, p. 97) que o papel dos Sábios em traduzir na arte valores sociais da vida grega, passou a apresentar noções novas e modificadas em diversas camadas da vida pública:

> […] Envolvidos nas lutas civis, preocupados em pôr-lhes um termo por sua obra de legisladores, é em função de uma situação social de fato, no quadro de uma história marcada por um conflito de forças, um choque de grupos, que os Sábios elaboraram sua ética e definiram de maneira positiva as condições que permitem instaurar a ordem no mundo da cidade.

O desenvolvimento de um pensamento moral, de uma nova forma de encarar os outros e a si próprios, continuará nessa mesma linha. Outras mudanças, provenientes do século VI, como até mesmo a instituição dos Festivais Teatrais, trouxeram o espaço oportuno para os homens estabelecerem suas identidades através da poesia, da música, por meio de um novo ambiente que surgia e, agora, tornava-se comum a todos, o espaço da pólis.

A tragédia e a comédia tornaram-se, ao longo do século V, o centro do debate de questões próprias da cidade democrática grega. O uso do tema mítico ou não, tornava-se o veículo condutor para os poetas exporem também uma nova forma de pensamento. O mote escolhido pelo autor acaba por ser moldado de acordo com a intenção desejada.

Ésquilo, por exemplo, ao escolher os momentos derradeiros das Guerras Médicas como tema de sua tragédia *Os Persas*, em 472 a.C., não deixou de elevar o tom mítico da trama, mas fez uso de um particular momento histórico para falar à audiência sobre aspectos da guerra. O discurso inflamado do espectro de Dario aponta alguns ideais que surgiam no

pensamento do homem grego e que faziam parte do cerne da sociedade:

> […] Ao chegar à Grécia, não temiam pilhar
> imagens de Deuses, nem queimar templos;
> e desaparecem altares e estátuas de Numes,
> arrancadas a esmo, reviradas dos pedestais.
> Por seu mal feito, sofrem não menores
> males, e sofrerão; não se tocou ainda
> o fundo dos males, mais evolui,
> tão grande será a libação de sangue
> no chão de Plateia, sob a dórica lança.
> Pilhas de mortos, até a terceira geração,
> sem voz falarão aos olhos dos mortais
> que mortal não deve ter soberbo pensar.
> A soberbia, ao florescer, produz a espiga
> de erronia, cuja safra toda será de lágrimas.
> Quando estes se veem assim punidos,
> lembrai-vos de Atenas e Grécia; ninguém,
> por desprezo ao seu presente Nume,
> por querer outros, verta grande opulência.
> Zeus punitivo vigia os demasiado
> soberbos pensamentos, severo juiz.
> Portanto, com bons conselhos inspirai
> àquele carente de prudência que cesse
> de ofender a Deus com soberba audácia.”
> (ÉSQUILO, Os Persas, 808-830).

A exposição do Grande Rei marca a discussão central do drama. Ao repreender a forma como Xerxes conduziu sua jornada às terras gregas, Dario cita a *hybris* como o motivo que cega o homem e o leva à *áte* (erronia). Esta noção presente em *Os Persas* aproxima a ação de Zeus sobre este homem *hybristés.* O vínculo ocorre em comunicação com a deusa Áte (Ἄτα), fazendo cumprir a vontade divina, vontade de Zeus, que ao grego encontra-se em todas as dimensões, não só religiosas, mas, também, políticas e sociais.

Pierre Vidal-Naquet (1999, p. 233) discorre que, na tragédia, é preciso que a cidade ao mesmo tempo se reconheça e se questione. Esta preocupação de Ésquilo faz com que o individual passe inteiramente a segundo plano. O vencedor da batalha de Salamina não é um grego em particular, mas a comunidade como um todo. Este aspecto reflete na forma como o tragediógrafo construirá suas personagens e os fatos. Ésquilo não busca em acusações e desmerecimentos os motivos para justificar a queda do Império Aquemêmida, vai além, cria situações, debates entre as personagens e constrói lugares em posições que diferem da realidade histórica, para compor uma obra em que expusesse a necessidade de ponderação do homem diante dos percalços da vida, sem a qual está condenado à desgraça.

Todavia, o principal trunfo de Ésquilo é a construção dos motivos da guerra sobre aspectos próprios da sociedade grega. Sendo assim, a presença do termo *áte* é um dos reflexos da necessidade dos tragediógrafos em buscar no pensamento grego a identificação com a audiência.

Não são poucas as definições que a *áte* admite nos mais variados contextos, ao longo dos anos. Para Saïd (1978, p. 75-76) existe uma dificuldade em traduzir a palavra que, muitas vezes, está ligada à uma condição de erro mas, também, passa a designar toda sorte de infortúnios. Completa Dawe (1968, p. 95) que o sentido mais comum de *áte* é ruína, destruição, desastre. Todavia, a palavra pode admitir um sentido mais restrito, mais especializado.

A acepção de *áte* proposta por Bailly traz o termo como a cegueira, a confusão, uma punição divina para o mau comportamento humano. Segundo Chantrâine (2009, p. 3), que admite também erro, ruína como possíveis significados para o vocábulo, o verbo ἀω, que significa "conduzir ao erro", por contração, dá origem à palavra ἄτη, vocábulo pouco corrente na prosa ática, porém de grande presença na tragédia, onde significa o erro, a ruína, o dano causado.

Na tragédia grega, o termo passa por um declínio. Conforme o quadro abaixo, é perceptível que a *áte* deixa de possuir a mesma importância de Ésquilo a Eurípides. Segundo Saïd (1976, p. 76) após a tragédia, o termo assume um sentido ainda mais enfraquecido e passa a designar um temor próprio do homem supersticioso. Este fato ganha maior vigor no drama euripidiano, cujo pensamento recebe contornos racionais mais evidentes e influenciados pela contemporaneidade da reflexão socrática.

Homero na *Ilíada*, introduz a falta de Agamenão como "estado de espírito" (*state of mind*), segundo Dodds (1963, p. 05), um período onde a consciência passa por uma confusão, uma turvação (*clouding*):

> "Disse-lhe, então, em resposta, Agamémnone, rei poderoso:
> "Nessa censura aos meus erros, ó velho! Não vejo exagero!
> A minha falta foi grande, não posso negá-lo." [...]"
> (HOMERO, Ilíada, 114-116)

A noção de *áte*, apresentada por Ésquilo, torna-se muito próxima à apresentada por Homero e Hesíodo. Entretanto, para Dodds (1963, p. 38), o termo passa a deixar de significar apenas um estado de espírito, para ser aplicado também aos desastres decorrentes da ação da *áte* sobre o homem. Essa percepção concreta do termo *áte*, possui contornos mais definidos

em Sófocles, cujo mote político é evidente. Sendo assim, instaura-se uma nova forma de se conceber o vocábulo.

Na tragédia Antígone, que apresenta 11 ocorrências da *áte*, a fala inicial da protagonista introduz o termo (verso 4) traduzido por "ignomínia" por Guilherme de Almeida (2007). O discurso inicial de Antígone já demonstra que a *áte* não possui mais a ligação com as divindades como em Ésquilo. Não trata-se mais de uma Justiça que se legitima pela punição de um ato, como o da *hybris* de Xerxes, mas de uma punição que cai sobre os Labdácidas e causa a degradação, tornando-se apenas mais um dos muitos males que se abatem sobre a família:

> Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã querida,
> que outros males Zeus, da herança infanda de Édipo,
> há de nos mandar enquanto fomos vivas?
> Não existe dor, maldição, ignomínia,
> ou desonra, que eu não tenha visto ainda
> figurar no rol dos teus e dos meus males.
> E esse novo edito agora proclamado
> pelo chefe contra esta cidade inteira?
> Não ouviste nada? Ou ignoras que bem pode
> a amigos ferir o mal feito a inimigos?
> (SÓFOCLES, Antígone, 01-10).

Em outro momento da tragédia, temente das consequências que manter Antígone na prisão e não enterrar o cadáver (Polinice) poderiam lhe acarretar, Créon simplesmente faz uso do termo *áte* e sua presença vem desprovida de qualquer sentido divino. Trata-se do termo com a noção de ruína, porém carente de uma Justiça do além. O temor do rei possui, agora, fundamentos políticos e sua desgraça (*áte*) depende da posição que ele assumir diante do momento delicado no qual se encontra:

> Bem sei. E por isso estou apavorado.
> Se é duro ceder, para mim, não o é menos,
> resistindo, estraçalhar-me na desgraça.
> (SÓFOCLES, Antígone, 1095-1097).

A mudança que ocorre entre os dois poetas, Ésquilo e Sófocles, ainda é sutil perto do valor que o vocábulo *áte* assume em Eurípides. Primeiramente, o fato da palavra ser atestada apenas 34 vezes em todas as suas tragédias remanescentes, sendo que em algumas o vocábulo não aparece, difere das 48 vezes em que encontramos o termo nas 7 tragédias de Ésquilo. A esse fato, deve-se uma nova forma de pensamento do homem grego. Segundo Romilly (1980,

p. 86) as diferenças entre as tragédias, desde Ésquilo até Eurípides, são gritantes. Para a helenista, mesmo com mudanças que envolvem a dinâmica de cena e a escolha do enredo, os universos psicológicos e sociais são outros.

Eurípides (480-406 a.C.) não conhece mais o mundo de Ésquilo, o mundo em que homens e deuses convivem em igual medida, em um equilíbrio mantido pela Justiça divina. No mundo de Eurípides a guerra entre "compatriotas" é um fato real, a tragédia passa a vivenciar um princípio de decadência e o homem passa a tentar compreender o mundo de maneira lógica, mais racional, sem a preocupação constante de que os deuses são agentes modificadores do ambiente.

Embora Aélion (1983, p. 387) assevere que Eurípides é um herdeiro da obra de Ésquilo, a autora também ressalta que em Eurípides os conceitos racionais tornam-se mais evidente e o que distinguirá a obra de Eurípides da de Ésquilo e Sófocles é o engajamento dos conflitos humanos, que serão diferentes daqueles onde os deuses estariam envolvidos.

Em *Electra*, tragédia euripidiana com uma única ocorrência da *áte*, encontra-se o distanciamento de sentido da noção que havia para Ésquilo. Não trata-se mais de um sentido relacionado à punição divina, mas da ruína em seu sentido literal:

> CÁSTOR
> Comum a ação, comum a sina,
> a ambos
> uma ruína de ancestres aniquila.
> (EURÍPIDES, Electra, 1305-1307).

Cástor, um dos Dióscuros, ao se referir à ruína refere-se às desgraças que há muito tempo atingem os Atridas. A *áte* (ruína), todavia, é tida como uma influência dos infortúnios de antigos ancestrais, tal como Antígone cita os males de sua família. Dessa forma, a *áte* distancia-se da penalidade divina para ser o resultado de uma maldição. Sendo assim, o vocábulo demonstra a ausência de um sentido mais específico como outrora havia em Ésquilo.

Portanto, estabelecer a relação entre os três tragediógrafos, é também conceber os processos pelos quais o vocábulo passou e compreender o sentido que a *áte* assumiu em cada uma das tragédias, para depois passar a um sentido restrito, supersticioso ou, até mesmo, entender seu resgate no século III a.C., com maior frequência, por Apolônio de Rodes, na epopeia *A Argonáutica*.

A pesquisa tem por objetivo defender a tese de que *áte*, ao longo da tragédia grega no século V a. C, passa por alterações de sentido, assumindo diferentes acepções de acordo com

o ambiente mental apresentado. Ao estar unido com outros termos, visto que *áte* não aparece sozinho na tragédia, ganha os contornos e sentidos diferentes, o que impedia sua classificação em um único campo semântico. Daí a proposta também de que sua tradução respeite o uso feito em cada uma das tragédias.

Propõe-se a análise de todas as tragédias dos cânones clássicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, nas quais o termo indica mudança de valor semântico, fato este que será fundamentado na análise da transformação de pensamento do homem grego que, ao longo do século V, passou por mudanças extremas, desde a fundação da democracia e a vitória contra os persas, até o fim da Guerra do Peloponeso, com a queda do poderio ateniense e o desenvolvimento do pensamento racional.

É preciso ressaltar que, para analisar a presença da *áte* na tragédia clássica, bem como sua ocorrência em outras obras da antiguidade grega e a variação de sentido, uma análise detalhada do campo semântico deve ser realizada. Dessa forma, propõe-se, também, remontar a origem do vocábulo e, com seu desuso, avaliar que possíveis palavras possam ter assumido seu sentido e as razões que possam ter levado a esse fato.

O nome dado ao projeto refere-se à forma como o termo se apresenta nas tragédias de que dispomos, ou seja, com sentidos diversos. A maior parte dos estudos realizados até o momento acerca de *áte* são feitos a partir de Homero, Hesíodo e até mesmo em autores tardios, como é o caso de Apolônio de Rodes. A escolha pelo estudo do vocábulo na tragédia ática dá-se pelo foco no drama mas, também, porque é nos tragediógrafos clássicos que se nota a variação nítida da noção.

Referências

ADKINS, A. W. H. **Merit and responsibility**: a study in Greek values. Great Britain: Oxford University Press, 1960.

_____. **Moral values and political behavior in Ancient Greece**: from Homer to the end of the Fifth Century. New York: Norton & Company, 1972.

AESCHYLI. **Septem quae supersunt tragoedias**. Edited by Denis Page. Oxford: Clarendon Press, 1972.

ALMEIDA, G.; VIEIRA, T. **Três tragédias gregas**: Antígone, Prometeu Prisioneiro e Ájax. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARISTOTE. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 2004.

BREMER, J. M. **Hamartia**: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1969.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1965.

DAWE, D. **Some reflections on Ate and Hamartia**. Harvard Studies in Classical Philology. Cambridge, v. 72, p. 89-123, 1968.

DODDS, E. R. **The Greeks and the irrational**. California: University of California Press, 1963.

ESCHYLE. **Tragédies. Tome I: Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept Contre Thèbes, Prométhée Enchaîné**. Texte établi et traduit par P. Mazon. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1920.

_____. **Tragédies. Tome II: Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides**. Texte établi et traduit par P. Mazon. 2.ed. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

ÉSQUILO. **Tragédias**. Tradução e Estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Orestéia I: Agamêmnon**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Orestéia II: Coéforas**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Orestéia III: Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURIPIDE. **Tragédies. Tome I: Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides**. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1926.

_____. **Tragédies. Tome II: Hippolyte, Andromaque, Hécube**. Texte établi et traduit par L. Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

_____. **Tragédies. Tome III: Héraclès, Les Suppliantes, Ion**. Texte établi et traduit par H. Grégoire et L. Parmentier. Paris: Les Belles Lettres, 1923.

_____. **Tragédies. Tome IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre**. Texte établi et traduit par H. Grégoire et L. Parmentier. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

_____. **Tragédies. Tome V: Hélène, Les Phéniciennes.** Texte établi et traduit par H. Grégoire, L. Méridier, et F. Chapouthier. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

_____. **Tragédies. Tome VI, 1re partie: Oreste**. Texte établi et annoté par F. Chapouthier, traduit par L. Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

_____. **Tragédies. Tome VI, 2e partie: Les Bacchantes**. Texte établi et traduit par H. Grégoire avec le concours de J. Meunier. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

_____. **Tragédies: Tome VII, 1re partie: Iphigénie à Aulis**. Texte établi et traduit par F. Jouan. Paris Les Belles Lettres, 1983.

EURÍPIDES. **Bacas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

_____. **Hipólito**. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2010.

_____. **Medéia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

GERNET, Louis. **Anthropologie de la Grèce antique**. Paris: François Maspero, 1968.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 7.ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Os trabalhos e os dias. 1ª Parte**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ILARI, R. **Introdução à semântica**. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

KUNTZ, G. **The political plays of Euripides**. Manchester: University Press, 1963.

LLOYD-JONES, H. **The justice of Zeus**. 2.ed. California: University of California Press, 1983.

MALTA, A. **A selvagem perdição**: erro e ruína na Ilíada. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

MURRAY, G. **Aeschylus**: the creator of Tragedy. 5.ed. Londres: Oxford University Press, 1968.

ROMILLY, J. de. **Fundamentos da literatura grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores AS, 1984.

SAÏD, S. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

SOPHOCLE. **Tragédies. Tome I: Introduction, Les Trachiniennes, Antigone**. 7.ed. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

_____. **Tragédies. Tome II: Ajax, OEdipe Roi, Electre**. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

_____. **Tragédies. Tome III: Philoctète, Oedipe à Colone**. Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

_____. **Sophoclis Fabulae**. Edit by A.C. Pearson. Oxford: Clarendon Press, 1924.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Electra(s)**. Tradução de Trajano Vieira. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Lumina, 2009.

_____. **Édipo em Colono**. Tradução de Trajano Vieira. Perspectiva: 2005.

_____. **Édipo Rei de Sófocles**. Tradução de Trajano Vieira. Perspectiva: 2001.

_____. **Filoctetes**. Tradução de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 18. ed. Rio de Janeiro, Difel, 2009.

_____. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. **Sophocles**: an interpretation. New York: Cambridge University Press, 1980.

O PROJETO DE ANDROGÍNIA DE VIRGINIA WOOLF E A CRÍTICA FEMINISTA LITERÁRIA

Maria Aparecida de Oliveira
Maria Clara Bonetti Paro
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O objetivo dessa apresentação é discutir a crítica de Elaine Showalter em relação à *A room of one's own,* em que ela critica o projeto de androgínia de Virginia Woof. Para Showalter, o maior pecado de Woolf contra o feminismo seria tentar transcender o conflito feminista, ao invés de experienciá-lo. A proposta do trabalho é estabelecer um diálogo entre a crítica de Showalter e a resposta de Toril Moi a ela em seu texto "Recuperacion de Woolf para la politica feminista: aspectos de una lectura alternativa". Para contribuir com a discussão contamos ainda com os pressupostos teóricos de Mark Hussey em *Virginia Woolf: A to Z* e de Herbert Marder em *Feminismo e arte: um estudo sobre Virginia Woolf*. A partir

dessa discussão, pretende-se analisar o projeto de androgínia de Woolf presente em *To the lighthouse.*

Showalter's Criticism

Ao mesmo tempo que Elaine Showalter refere-se ao ensaio de Virginia Woolf *A room of one's own* em seu livro *A literature of their own,* no qual ela analisa a tradição literária feminina, ela também critica o ensaio de Woolf e seu projeto de androgínia. Partindo das técnicas empregadas por Virginia Woolf, ela diz que há demasiada repetição, exagero, paródia, extravagância e múltiplos pontos-de-vista. Apesar de considerar que o livro demonstra certa intimidade e espontaneidade, ela ainda o acha extremamente impessoal e defensivo. Para ela, o uso de diferentes pronomes pessoais aliado ao uso de diferentes pontos-de-vista, resulta em um certo disfarçe por parte de Woolf, como se ela quisesse negar sua própria experiência ou como uma tentativa de não expressá-la claramente.

Continuando sua crítica, ela diz que o livro é "teasing, sly, and elusive". Para ela, Woolf brinca com o leitor, negando ser inteiramente séria, honesta ou sem demonstrar qualquer intenção subversiva. Além disso, ela acha que o disfarçe no livro, permite que Woolf não seja acusada de levantar qualquer tipo de bandeira. Com relação à androgínia, ela diz que não se pode opor contra a ideia, mesmo a psicologia clínica confirma que o indivíduo realmente criativo combina qualidades masculinas e femininas. Nesse sentido, parece óbvio que personalidades femininas e masculinas são estereotipadas e que pessoas criativas não se limitem a apenas uma delas.

Segundo a autora, a visão de androgínia de Virginia Woolf é uma resposta ao dilema da escritora, que se vê atormentada ao ter que lidar com sentimentos tão abrasivos, arriscando a rejeição da sua família, do seu leitor e de sua classe. Ela vê *A room of one's own* como um símbolo de fuga e não como um espaço de liberação onde a escritora pode expressar sua raiva ou dor no sentido de transcender tais sentimentos. Para ela, Woolf estava fugindo do sentimento de raiva, que seria o cerne do sentimento feminista, pois dificilmente uma mulher apareceria serena diante da injustiça.

Showalter entende o projeto de androgínia de Woolf como indiferença, fuga ou repressão. Pois, segundo ela, Woolf estava consciente da punição que a sociedade poderia impor à mulher, caso ela se comportasse de uma maneira não civilizada. Nesse caso, seu projeto seria uma forma de racionalização dos seus próprios medos e por isso ela queria transformar a ira em arte.

Woolf's recovery for the feminist politics

Toril Moi em resposta à crítica de Elaine Showalter busca uma leitura feminista de Virginia Woolf mais positiva e distinta. Ela considera Woolf com uma grande escritora, declarada feminista e uma excelente leitora das obras de outras grandes escritoras. Seu objetivo é lançar uma luz à relação entre a leitura crítica feminista e as leituras teóricas e políticas que elas inspiram. Segundo Moi, quando Showalter diz que para compreender *A room of one's own* como teoria literária de estética feminina, o leitor deve permanecer distanciado das estratégias narrativas. Mas, para Moi, se o leitor o fizer, ele não lerá o texto de forma alguma. Ao propor isto, Moi diz que Showalter está mais interessada nos aspectos formais e estilísticos, do que nas ideias do texto, que ultrapassam a forma e o conteúdo.

Moi considera o humanismo tradicional de Showalter quando ela julga Virginia Woolf extremamente subjetiva, passiva e quando ela tenta abraçar a ideia da androgínia. No entanto, o que Showalter não podia compreender é que o humanismo tradicional faz parte da ideologia machista, na qual o homem é representado como modelo fálico super poderoso e auto-suficiente e este homem é o único autor da história e do texto literário.

Showalter critica o texto de Woolf porque ele não oferece certa segurança, como ela acha que deveria. O estilo de Woolf, ao contrário do que Showalter espera, tende a ser desconstrutivista, pois expressa a natureza dual do discurso. O texto woolfiano ilustra como a linguagem resiste a possibilidade de um significado essencial. Woolf joga com a natureza da linguagem e ela é completamente contra ao essencialismo metafísico imanente à ideologia machista, que glorifica o falo como significante transcendente.

Além disso, Moi afirma que Woolf não acreditava no conceito humanista de uma identidade fixa e imutável. Pois, como a identidade pode ser unificada, se o significado é um jogo infinito de diferença e se nossos pensamentos são manifestações de estruturas complexas e múltiplas. E são essas estruturas que compõem uma rede de elementos contraditórios e complexos que produzem o sujeito e suas experiências. Desse ponto-de-vista qualquer busca pelo "Eu" unificado, pela identidade sexual ou pela "identidade textual" na obra literária pode ser considerada extremamente redutora.

Moi constata que se o leitor permanecer distante das estratégias narrativas, ele não lerá o texto de forma alguma. Ela propõe que somente por meio de um exame detalhado das estratégias narrativas em todos os níveis que se pode compreender os elementos contraditórios que contribuem para produzir este texto, com estas palavras e esta determinada configuração. O desejo humanista por uma visão e um pensamento unificado é redutora e simplista, oposta à visão de Woolf cuja narrativa experimental propõe não só revolucionar a linguagem, mas uma

visão do mundo que não é nem um pouco unificada, mas que é completamente múltipla, fragmentada e contraditória.

Hussey's perspective

Mark Hussey no livro *Virginia Woolf: A to Z* apresenta ao leitor um vasto panorama sobre a obra de Virginia Woolf. Com relação à androgínia, o autor faz uma análise do que a crítica literária tem apontado sobre esse aspecto da autora.

Ele começa com Herbert Marder ao dizer que os romances de Woolf buscam a completude da mente andrógina. Para ele, cada novo experimento representa uma tentativa de incorporar e expressar seu projeto de androgínia. Ao tentar encontrar exemplos desse conceito de Woolf em seus romances, Marder conclui que todos os personagens de Woolf são masculinamente-femininos e femininamente-masculinos. Além disso, ele aponta o próprio farol como símbolo da ideia de androgínia, assim como, Orlando seria uma figura andrógina, desde o começo do livro.

Katharine Hilbery em *Night and day* seria um exemplo do conceito de androgínia de Woolf. O autor também se refere à "the manliness in their girlish hearts" em relação às filhas de Mrs. Ramsay em *To the lighthouse* e, ainda, ao personagem Bernard em *The waves* quando ele imagina que seu futuro biógrafo dirá que ele combina qualidades masculinas e femininas.

Marilyn R. Farewell considera a importância do conceito de Woolf para a história da androgínia, mas ela também nota certa ambivalência com relação à definição. Apesar disso, ela diz que *A room of one's own* proporciona ferramentas ao leitor para que ele possa ir além do conceito.

Phyllis Rose entende que *To the lighthouse*, *Orlando* e *A room of one's own* estão de diferentes maneiras relacionados aos papéis sexuais e sugerem um fim às categorias rígidas do que é o masculino e feminino, um ideal que chamamos androgínia.

Carolyn Heilbrun em *Toward a recognition of androgyny* argumenta que o excesso de masculinidade tem gerado a guerra – um dos principais argumentos de *Three Guineas* e que o grupo de Bloomsbury oferecia uma visão na qual masculinidade e feminilidade estavam intrinsicamente misturadas. Maria DiBattista, na mesma direção de Heilbrun, aponta que a mente andrógina de Woolf representa um modo de libertar o pensamento dos conceitos de corpo biológica e culturalmente estabelecidos. Para ela, Woolf encontra em seus romances uma própria versão do mito do corpo, cujo símbolo é a própria androgínia. No corpo poético andrógino, tanto o masculino, quanto o feminino falam do centro de uma ordem e sistema de vida completamente diferente.

Em consonância com as autoras previamente citadas, Ellen B. Rosenman pensa que androgínia oferece a Woolf um modo de não aceitação ao determinismo biológico e aos privilégios masculinos sobre o feminino. Sandra Gilbert e Susan Gubar observam que as ideias de androgínia de Woolf estavam particularmente influenciadas por E. M. Forster. Barbara Fassler também percebe que as noções de Woolf sobre androgínia estavam intimamente relacionadas à homossexualidade.

Já Makiko Minow-Pinkney pontua que o projeto de androgínia de Woolf depende de uma abertura das unidades fixas em direção à multiplicidade, à heterogeneidade e à fertilização da diferença. Mary Jacobus vai um pouco além afirmando que o projeto de Woolf não é uma tentativa ingênua de transcender os determinantes de gênero e cultura e concorda com Minow-Pinkney pois vê a mente andrógina não como uma unidade, mas como mente heterogênea e aberta ao jogo da diferença.

A discussão acima apresentada é de extrema importância para perceber de que modo o projeto político de Virginia Woolf está ligado ao seu projeto estético. Por meio da sua narrativa experimental, Woolf estava propondo revolucionar não só a linguagem, mas uma visão de mundo que, ao contrário do que se pensa, é completamente múltipla, fragmentada e contraditória.

A androgínia em *To the lighthouse*

A mente andrógina para Woolf, segundo Marder, seria um primeiro passo no movimento feminista para os ajustes profundos na representação dos sexos. Um casamento a ser consumado dentro da própria mente de cada indivíduo, uma união entre os princípios masculinos e femininos.

Herbert Marder entende o farol como equivalente simbólico da ideia de androgínia e o compreende como qualquer fonte radiante emitindo pulsações de luz nas trevas, levantados no meio de um turbulento mar em ressaca. A imagem aparece em muitos romances *The voyage out, Night and day* e *Orlando* e é uma chave para a compreensão de seu trabalho como um todo. É importante visualizar a cena completa – o mar e a torre, para Marder a torre masculina e o mar feminino, uma radiação de alguma forma ligando os dois, torna-se o símbolo do casamento dos opostos, ou seja, da mente andrógina. Qualquer que seja a natureza da fonte luminosa, seja ela uma torre rígida contra um céu noturno, uma janela iluminada de uma sala de estar, um vasto agregado de edíficios, um holofote ou mesmo um pirilampo piscando por negras cavernas. De fato, o farol é composto de luz e trevas. O simbolismo do farol está fragmentado em diversas em cenas, mas a simbologia maior é o da unidade do ser,

representada pela ideia da mente andrógina. Como o caracol de "The mark on the wall", o farol representa um símbolo de resolução, ambos têm natureza dupla e expressam a união dos opostos, ambos simbolizam um estado de transcendência.

Marder percebe que o simbolismo do farol, a luz que ilumina a escuridão, provém da mesma fonte de inspiração que parecem resumir a filosofia de Virginia Woolf que ela explica tão bem em "Modern fiction" e que se repete em outros ensaios. Em *A room of one's own* quando ela diz se Chloe gosta de Olivia e Mary Carmichael sabe como expressá-lo, ela acenderá uma tocha naquela vasta câmara escura onde ninguém esteve ainda, onde é tudo meia-luz e sombras profundas, como aquelas cavernas serpeteantes em que se vai com uma vela, perscrutando acima e abaixo. A iluminação da caverna, ampliação do auto-conhecimento colocaria a mulher um passo mais perto da androgínia, sua mente se tornaria luminosa, incandescente, como um farol que ilumina o mar na noite escura e lança uma luz ao navegante.

Em *To the lighthouse*, a metáfora do farol está ligada ao enigma que representa Mrs. Ramsay, tal enigma surge por trás dos acontecimentos cotidianos, entre um olhar e outro, quando se levanta um pouco o véu ou no abrir das janelas da consciência. Quanto mais simples e corriqueiras as representações na consciência de Mrs. Ramsay, mais essenciais elas se tornam, pois fornecem uma síntese das relações que auxiliam o leitor a desvendar tal enigma.

Como o farol acompanhamos Mrs. Ramsay com seu levantar e baixar de olhos que ilumina a cena ao leitor ou esconde detalhes importantes para podermos decifrá-la. Um levantar de olhos que capta a beleza peculiar do olhar de Lily Briscoe ou um baixar de olhos que recai sobre os móveis e libera a trama da sua consciência interna e nos leva a refletir sobre o passar do tempo e seu efeito devastador sobre a dissolução dos objetos sólidos, que se dissolvem sob seu olhar.

Marder nos lembra que o romance de Woolf está repleto de cenas que parecem ter consciência própria, de objetos que se agitam quase a se dissolverem em metáforas. Woolf parece apreender a poesia dos objetos sólidos e dos incidentes do cotidiano, sem abandonar a tentativa de expressar experiências visionárias.

Nós devemos lembrar que seriam necessários, como sugere Lily, cinqüenta pares de olhos para compreender Mrs. Ramsay e que ela não pode ser vista apenas por um ângulo, de forma unilateral. Ela pode ser o Anjo-do-Lar, a mãe fertil que nutre seus filhos e marido; a perfeita anfitriã que cria uma atmosfera social de conforto e unidade, aquela que conforta os pobres e doentes, a conselheira que ajuda nos problemas daqueles que estão próximos dela.

Mas, não podemos reduzi-la a apenas um papel, a um símbolo monolítico. “For the Lighthouse was not simply one thing”. Além disso, ela estava consciente do seu papel como mulher e sabia como atuá-lo e quais barreiras ela jamais devia transpor.

Em um desses papéis percebe-se que sua função é refletir os homens e assegurá-los de suas próprias identidades, como o espelho mágico que Woolf se refere em *A room of one’s own:* “As a looking-glass which possess the magic and the delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size”. Mrs. Ramsay está constantemente assegurando seu marido de que ele é uma pessoa admirável, um grande filósofo e intelectual. Parte de seu papel é tornar possível o progresso da Civilização: “For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks, his fitness for life is diminished...” Oposto ao que Mr. Tansley diz: “It was women’s fault. Women made civilization impossible with all their “charm”, all their silliness”. E. Bishop (1991) afirma que são as mulheres com suas conversas – ou melhor, com o sentido que está submerso nelas – que torna a civilização possível.

Woolf mostra com uma linguagem devastadora o preço que a mulher paga para representar o Anjo-do-lar, no caso de Mrs. Ramsay a doação de sua energia vital, lhe custa a própria vida. Como diz Lily “Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died.”

Mrs. Ramsay não sente-se bem com o papel de ter que assegurar o marido e de esconder certos fatos dele. Ela está consciente do papel que deve atuar e, também, sabe que é muito mais do que isso. Embora, ela deva reprimir-se e esforçar-se para não revelar que é superior à Mr. Ramsay, quando ela diz: “She didn’t like even for a second, to feel finer than her husband, and further, could not bear being entirely sure, when she spoke to him, of the truth of what she said”.

Edward Bishop percebe que a linguagem de Woolf parte da função social até chegar ao seu poder encantatório. Às vezes veremos que o silêncio é necessário, quando Mrs. Ramsay, por exemplo, está sozinha e silenciosa. Além disso, o silêncio permea todo o capítulo Time Passes. Às vezes palavras são necessárias, quando Mrs. Ramsay quer ouvir a voz do marido. Às vezes, palavras não conseguem expressar certas experiências, ou quando Mrs. Ramsay não consegue dizer ao marido que o ama. Às vezes, as palavras não são necessárias e o diálogo ocorre em total silêncio “she had not said it, but he knew it”. Às vezes a linguagem social é importante para a construção da harmonia, por exemplo, durante o jantar. Às vezes, a linguagem poética de Woolf, com seu caráter metafórico pode expressar de forma bem sucedida uma experiência que transcende a lógica. Por exemplo, quando Mrs. Ramsay está observando o farol, funde-se a ele. Nesta cena, palavras tornam-se parte do processo da

perda da personalidade, preparando-a para a integração com o farol. O ritmo da linguagem ajuda no processo de transição de um modo de percepção analítico para o contemplativo:

> This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. They could not stop, exulting. There was freedom, there was peace, there was most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. Not as oneself did one find rest ever, in her experience (she accomplished here something dexterous with her needles), but as a wedge of darkness. Losing one personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing specially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example. (WOOLF, 2004, p. 58)

Bishop vê nesta passagem uma ação dramática, em que Woolf explora o poder encantatório da linguagem, que confere ao romance um ritmo poético e harmônico. Segundo o autor, a linguagem de Woolf resiste a interpretação intelectual e suas palavras fornecem formas às expressões do corpo. Somente a linguagem poética poderia expressar certos estados, embora a linguagem social seja necessária e útil para a criar a harmonia social no jantar. Para o autor, ambas deveriam estar unidas, os modos de percepção analíticos e a intuitivos, o que nos remete à mente andrógina.

Theresa L. Crater (1996) diz que quando Lily termina seu quadro, ela não está apenas provando à Charles Tansley que ele está errado ao dizer “Women can’t write, women can’t paint”, ela está pela primeira vez na ficção de Woolf expressando a criatividade feminina. Não apenas isso, mas ela está legitimando sua posição como artista independente, que tem autonomia e uma visão toda sua, que não lhe permite estar confinada aos papéis pré-definidos do que é ser mulher. Lily busca uma alternativa entre a figura feminina representada por Mrs. Ramsay e a Lei-do-Pai representada por Mr. Ramsay. Ela explora o “entre-lugar”, espaço entre sua experiência diária e a ideologia que é imposta a ela. Ao realizar sua pintura, ela mergulha nas águas turbulentas do seu inconsciente, mas sobrevive e retorna para criar a partir desse espaço, estabelecendo novas alternativas culturais.

Ao tentar recuperar a imagem de Mrs. Ramsay para seu quadro, Lily precisa matar o Anjo-do-lar, nela mesma e em Mrs. Ramsay. Não é apenas uma questão de rejeitar a figura de Mrs. Ramsay, ela precisa recuperar a imagem de Mrs. Ramsay, por exemplo, o que seria Mrs.

Ramsay se ela não tivesse morrido devido ao Anjo-do-lar? Precisamos lembrar, que Lily representa a ponte entre o mundo Vitoriano, do qual Mrs. Ramsay é uma herdeira e as possibilidades para as mulheres ao longo do século XX. Lily também carrega essa herança vitoriana, mas ao mesmo tempo vislumbra outras alternativas, oportunidades e representações femininas.

Lily tem que sobreviver ao Anjo-do-Lar e ao eco da frase de Mr. Tansley "Women can't write, women can't paint" para legitimar seu papel como artista, independente e livre. Mas esta não é uma tarefa fácil, pois durante seu processo de luto, ela tem que identificar suas próprias perdas e dores, mas também suas alegrias e lições aprendidas com Mrs. Ramsay. Ela aprendeu tanto ao afirmar suas escolhas, quanto ao rejeitar o papel que ela não quer assumir. Para encontrar uma nova alternativa, Lily precisa resolver seus conflitos com Mrs. Ramsay, a quem ela ama e que representa o única representação feminina oferecida a ela. Sua principal tarefa é evitar cumprir um determinado papel em relação a Mr. Ramsay, que exige sua atenção. Ela sente-se culpada por não conseguir agir como Mrs. Ramsay, por outro lado ela sente-se irritada com seu modo invasivo e exigências. "That man, she thought, her anger rising in her..."

Lily experiencia um momento de revelação em relação à Mrs. Ramsay, ela percebe que Mrs. Ramsay criava significado e sentido de perpetuidade por meio do cotidiano, do comum, das experiências do dia-a-dia e essa era sua arte. Ambas Lily e Mrs. Ramsay criavam unidade e sentido, enquanto o poder de Mrs. Ramsay era tornar sua vida em arte, o poder de Lily era tornar a arte em vida. Ao final Lily encontra uma forma de união com Mrs. Ramsay, ela não apenas vê o que estava invisível aos outros, mas ela traz à tona o que era também incomunicável. Tereza L. Crater diz que Lily encontra uma forma de trazer o "entre-lugar" das experiências femininas à expressão. Ao terminar seu quadro, Lily expressa uma realidade alternativa ao silêncio dos papéis femininos. Novamente, voltamos à ideia da androgínia, uma alternativa à rigidez dos papéis pre-estabelecidos, apontando para a multiplicidade, heterogeneidade e para a fertilização das diferenças.

Ao final o leitor também tem sua visão, após participar do processo de pintura de Lily e de escrita de Woolf, o leitor pode perceber como os dois estão relacionados. Lily, como exemplo da mente andrógina, une dois modos de percepção dos Ramsays, por um lado, a percepção intelectual, racional e análitica de Mr. Ramsay. Por outro lado, a percepção intuitiva, contemplativa e mística de Mrs. Ramsay. Enquanto Mr. Ramsay utiliza de fragmentos poéticos para expressar seus sentimentos, o texto que Mrs. Ramsay tece – a meia, a casa, o jantar - realiza-se de modo silencioso.

Lily une linguagem e silêncio, pintura e escrita, palavras e imagens e o que representa a linguagem de Woolf, ela procura racionalizar seu processo de escrita, aproximando-o da pintura, combinando linguagem e silêncio, palavras e imagens, para realizar o milagre a partir de um simples acontecimento do dia-a-dia. Para tanto, ela deve deixar que a frase masculina seja fertilizada pela feminina, seu ideal da mente andrógina. Para Sandra Gilbert e Michele Barret, a frase feminina não implica numa estrutura gramatical diferente, mas numa diferente relação com a linguagem. Já para Jane Marcus, o estilo de Woolf é caracteristicamente marcado por ausências, elipses, reticências das frases não terminadas e dos pensamentos incompletos e pelas repetições que conferem ritmo poético ao texto. Todas concordam que o silêncio jaz no núcleo dessa linguagem e seria uma tentativa de dizer aquilo que não foi dito antes, aquilo que não pode ser dito, mas que necessita de outras palavras para expressá-lo. (Bishop)

Finalmente, Bishop, afirma que Lily deve legitimar o poder encantatório da linguagem de Mrs. Ramsay que silenciosamente tece a união e a harmonia ao longo do texto. Ele percebe que a frase criada por Woolf no romance é aquela que ela fala em *A room of one's own*, que rompe com a ordem e as expectativas e que faz uso dos recursos do silêncio, para suspender a tensão e envolver o leitor.

Resultados alcançados até o momento

Até o presente momento, foram feitas leituras dos textos teóricos de Virginia Woolf *A room of one's own, Three Guineas* e *Women and Fiction* e, também, dos textos teóricos em relação à crítica feminista, como por exemplo, Susan Gubar e Sandra Gilbert *Madwoman in the attic, A literature of their own* de Elaine Showalter e Toril Moi *em Teoria Literária Feminista*. A partir dessa leitura já foi possível iniciar as análises tanto de *Mrs. Dalloway* quanto de *To the lighthouse*, essas análises foram apresentadas em congressos e seminários ao longo de 2009 e 2010. Em 2011, o trabalho foi apresentado no Third Annual Graduate Students Research Colloquium em Winnipeg, Canadá e na 21st. Annual International Conference on Virginia Woolf em Glasgow, Escócia. Como o trabalho logo passará pelo exame de qualificação, já aprofundamos algumas questões em relação à crítica feminista e às análises dos romances, contamos com as contribuições da banca para que o trabalho possa se desenvolver da melhor forma possível.

Referências

BISHOP, E. **Virginia Woolf.** London/Hong Kong: Macmillan Modern Novelists, 1992.

DIBATTISTA, M. **Virginia Woolf's major novels**: the fables of Anon. New Haven: Yale UP, 1980.

GUBAR, S.; GILBERT, S. **The madwoman in the attic.** New Haven: Yale University Press, 2000.

HEILBRUN, C. G. **Toward a recognition of androgyny**. New York: Knopf, 1973.

HUSSEY, M. **Virginia Woolf**: A to Z. New York: Oxford University Press, 1996.

MARDER, H. **Feminismo e arte**: um estudo sobre Virginia Woolf. Tradução de Fernando Cabral. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

MOI, T. **Teoria literária feminista.** Madrid: Catedra, 2006.

SHOWALTER, E. **A literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. New Jersey: Princeton University, 1977.

WOOLF, V. **To the lighthouse**. London: Vintage, 2004.

DA RECEITA À PAIXÃO: UM PERCURSO CLARICEANO

Mariângela Alonso (CNPq)
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Introdução

A modernidade conta com uma espécie de poética do recorte, ou seja, escrita que se espelha constantemente na sua reescrita, em fragmentos textuais que atuam como peças de um jogo, obstruindo a passagem de idéias gerais e atitudes conclusivas, as quais surgem como repetição no texto literário: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5). Assim, recorrendo à afirmação do poeta Stéphane Mallarmé, “Mais ou menos todos os livros contém, medida, a fusão de qualquer repetição” (MALLARMÉ apud JENNY, 1979, p. 5) assenta-se a prática da intertextualidade como fenômeno que propicia a compreensão e consequentemente a abordagem da obra literária.

É curioso quando este procedimento pauta-se no trabalho de resgate de textos primevos de um autor, reescrevendo-se em outro texto, no movimento de remissão à própria obra, dando origem ao fenômeno da chamada autotextualidade. Tal procedimento pode ser caracterizado como uma "reduplicação interna" da obra literária, no sistema das "relações possíveis dum texto consigo mesmo" (DALLENBACH, 1979, p. 52).

É neste sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura. A autora deixa entrever o fato de que por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. A realização estética do texto clariceano manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção.

No território de possibilidades estéticas da narrativa clariceana, há a remissão à própria obra, conforme já salientado por importantes vozes da crítica. A obra de Lispector opera-se na imbricação da experiência de colagem e fragmentos, denominada "transmigração autointertextual" pelos estudos de Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 12).

Este fenômeno literário não passou despercebido também pela crítica de Berta Waldman: "[...] fragmentos de seus textos, em diálogo interno, endogâmico, migram incessantemente, criando, a cada nova posição, significantes diferentes" (1998, p. 97).

A partir de tais colocações, esta pesquisa propõe a investigação das articulações entre quatro narrativas clariceanas, tais como *Meio cômico, mas eficaz, Receita de assassinato (de baratas), A Quinta História* e *A paixão segundo G.H*. O escopo deste estudo é observar como se processa esta teia discursiva, que conta com o curioso enredamento de baratas. Através de uma intrigante reduplicação interna, Lispector cria um labirinto de histórias, numa forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura.

Um novelo narrativo de baratas:

No itinerário ficcional de Clarice Lispector, sobejamente lido pela crítica como complexo, introspectivo e existencial, houve do mesmo modo uma faceta da Clarice mulher, sujeito de seu tempo, a mãe dedicada, a escritora que admitiu escrever para suprir as necessidades financeiras através das máscaras ou pseudônimos adotados nas páginas da imprensa feminina. Uma Clarice ainda pouco conhecida, mas sem dúvida, uma Clarice preocupada com o papel da mulher. É o que podemos perceber com os textos *Meio cômico, mas eficaz* e *Receita de assassinato (de baratas)*, publicados pela autora em 1952 e 1960, respectivamente, em colaboração à imprensa feminina.

Meio cômico, mas eficaz é um texto de Lispector publicado em 8 de Agosto de 1952, época em que a autora colaborava no semanário *Comício*, como responsável por uma página feminina intitulada "Entre Mulheres". Esta coluna era assinada pelo pseudônimo de Tereza Quadros, uma criação sugerida pelo escritor e amigo Rubem Braga.

Na década de 50 Clarice Lispector já era uma escritora consagrada nas letras nacionais e temia que seu público pudesse não compreender a natureza de tais textos, por isso preferiu proteger-se sob um pseudônimo. Porém, conforme observa Aparecida Maria Nunes:

> Se Tereza Quadros não fosse Clarice Lispector, talvez a página feminina de *Comício* nada tivesse a acrescentar a outras páginas femininas, tão iguais. Através do discurso de Tereza Quadros _ de Helen Palmer e de Ilka Soares, nomes adotados posteriormente para outras colunas femininas que a ficcionista escreveria _ identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizariam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras. (NUNES, 2006b, p. 8).

Nesses textos jornalísticos a autora lançava mão de uma linguagem despojada, adotando um discurso construído em um tom de conversa íntima. Todavia, é exatamente nessas páginas que se concentraram alguns embriões de contos e romances, espécie de conjunto de textos que se complementam em vários sentidos.

Meio cômico, mas eficaz apresenta-se na forma de uma receita para matar baratas e acaba por revelar a gênese do que seria o conto *A quinta história* e do romance *A paixão segundo G.H.*, ambos publicados em 1964. O texto é uma receita, porém, de natureza diferente. Trata-se de uma receita de matar, ou seja, como matar baratas. Em meio a uma conversa "entre mulheres", em que os papéis experimentados no cenário doméstico são colocados em pauta, surge esta intrigante receita para a dona de casa livrar-se de baratas indesejadas.

O tom cômico anunciado desde o título tende a uma certa aproximação com a leitora da época e neste sentido, é curioso o fato de que Tereza Quadros não transcreve diretamente a receita, como procediam vários tablóides da época, mas o faz aliado a uma forma de rito, de iniciação à arte de matar, concedendo, assim, "um novo papel a sua interlocutora, o de matar" (NUNES, 2006a, p. 172). Comicamente a leitora é portanto introduzida a uma espécie de iniciação ou rito, como em muitas narrativas clariceanas.

Este mesmo texto aparece, com pequenas modificações, em 16 de Agosto de 1960 na página "Só para mulheres" com o título de *Receita de assassinato (de baratas).* Esta página

fazia parte do jornal *Diário da Noite* em que Clarice Lispector colaborava como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares.

Há um nítido aproveitamento da receita publicada anteriormente por Tereza Quadros, porém, a receita de Ilka Soares dialoga mais diretamente com a estrutura do conto *A quinta história*, uma vez que apresenta a divisão em passos, como as etapas presentes nas cinco histórias do conto. *Receita de assassinato (de baratas)* possui três fases ou etapas, "[...] meticulosamente observadas, de atração, sedução e morte" (NUNES, 2006a, p. 271).

As duas receitas são, portanto, uma espécie de embrião do conto *A quinta história*, publicado em 1964, na mesma data do romance *A paixão segundo G.H.* É sintomático o fato de que os dois últimos abordam a relação de donas de casa com as baratas numa conexão que será o ponto de partida para uma longa introspecção, bem aos moldes de Clarice Lispector. Como vemos, a presença da barata marcou por vários anos o imaginário da escrita clariceana, inserindo o leitor em meio a uma teia discursiva, um emaranhado de baratas, que se repetirá labirinticamente na obra de Lispector, numa poética de textos em movimentação e memória:

> A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memórias e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

O conto *A quinta história*, de Clarice Lispector foi publicado primeiramente em 1964 no volume *A legião estrangeira*, republicado em 1969 como *Cinco relatos e um tema*, no Jornal do Brasil e em 1984 na edição póstuma das crônicas de *A descoberta do mundo*. O texto também fez parte da coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971[1].

A quinta história apresenta uma estrutura narrativa concêntrica e espiralada, na qual cinco estórias ilustram uma espécie de jogo de espelhos ou *mise en abyme*, repetindo instigantes estruturas temáticas[2].

Logo no início o texto de Clarice Lispector já estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado:

> Esta história poderia chamar-se 'As estátuas'. Outro nome possível é 'O assassinato'. E também 'Como matar baratas'. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma

[1] Cf. KAHN. Daniela Mercedes. As mil e uma formas do mesmo. *A via crucis do outro*: identidade e alteridade em Clarice Lispector. p. 25.
[2] Cf. ALONSO, Mariângela. Um enredamento de baratas: a *mise en abyme* em *A quinta história*, de Clarice Lispector. *Estação Literária*. Londrina, vol. 7, set. 2011, p. 57-67.

> única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999a, p. 74).

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* torna claro o processo de desdobramento da narrativa clariceana, que contará com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, com o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos: "as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas" (NUNES, 1995, p. 95).

Este procedimento, apontado por Lucien Dallenbach como "resumo autotextual" ou "repetição interna", constitui-se como a desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações, de forma a assinalar a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo de espelhos inserido na narrativa. Tal como os espelhos convexos na pintura flamenga, atribuindo novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas, na narrativa há, por sua, vez, o desdobramento de histórias encaixadas, as quais alargam o processo de significação textual: "O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação __ e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna" (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

Quanto à dimensão paradigmática das *mise en abyme*, estas podem apresentar aspectos generalizantes ou transposições ao produzirem no contexto da obra uma "expansão semântica de que este não seria capaz por si só" (DALLENBACH, 1979, p. 58). Impondo-se semanticamente ao macro-cosmos da ficção, o processo de construção em abismo tende a ultrapassá-lo, englobando-o. Neste sentido, ao manejar os meandros da linguagem literária, o conto clariceano avança em direção à capacidade reflexiva, intervindo como meta-significação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema. Como uma escritora essencialmente voltada à perspectiva ontológica, Clarice Lispector remete o texto para o ser da própria escritura ao produzir uma obra intrigante, que se reitera obsessivamente.

O retorno das histórias cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição parece sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência da narradora, semelhante ao circuito do "tempo serpente", que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível:

> O resultado é esse conto que se espraia infinitamente, transbordando a moldura do próprio gênero, recusando o espaço definitivo da tinta e do

> papel, que transforma o leitor em cúmplice e em co-autor, delegando-lhe o poder de concluir a quinta, a sexta... a enésima história. (KAHN, 2005, p. 37).

Pelo estado de excitação assumido pela narradora de *A quinta história*, o conto passa a adquirir requintes de crueldade na medida em que traz ao leitor a intensidade perversa do ato de matar os insetos indesejados: "Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe" (LISPECTOR, 1999a, p. 75).

É relevante observarmos o mecanismo de projeção assumido pela narradora na identificação com os insetos: "Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza" (LISPECTOR, 1999a, p. 75).

Nesse quadro projetivo, "[...] os limites eu/outro, malfeitor/vítima já não estão claros" (KAHN, 2005, p. 28), o que propicia ao conto de Lispector uma espécie de movimentação comutável entre eu x barata, na medida em que o texto recobre tanto a existência humana quanto a animal.

Movimento semelhante encontramos no romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. No quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser "arrumado", G.H. defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção.

A personagem G.H. é seduzida pela caracterização da barata, é também seduzida pela vida e pelo sentido que ela oculta. A imagem do inseto exerce um estranho fascínio: "A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam" (LISPECTOR, 1998, p. 60). Conforme observa o crítico Silviano Santiago:

> Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco __ da vida animal pela vida humana, e vice-versa __ serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los. (SANTIAGO, 2004, p. 198).

É sintomático observarmos que *A paixão segundo G.H.* e *A quinta história* partilham de uma mesma matriz cronológica, ou seja, 1964 como ano de publicação. Para o crítico Affonso Romano de Sant'anna há "várias lições" que poderiam ser tiradas desta pequena narrativa de Clarice Lispector, sobremaneira os aspectos intra (ligações internas do texto) e

intertextuais (ligações entre um romance e outro, entre um conto e outro), o que leva o estudioso a afirmar:

> De alguma maneira, portanto, a estrutura de *A quinta história* é o modelo reduzido de um processo que se repete em toda sua obra. Os textos se remetem a si mesmos num jogo de espelhos e repetem algumas obsessões temáticas e estruturais. (SANT'ANNA, 1988, p. 239).

A partir do que afirma Sant'anna, pode-se levantar questões relevantes a serem discutidas e possivelmente respondidas ao longo do nosso estudo, em estágio ainda inicial. As receitas, escritas por Lispector nas décadas de 50 e 60 apresentariam a gênese do conto *A quinta história* e do romance *A paixão segundo G.H.*, num intrigante processo envolvendo a contaminação de gêneros e a imbricação de elementos e motivos que se repetiram por meio de experiências de colagem e transmigração textual, cujos efeitos estamos ainda observando e percorrendo no imaginário clariceano.

Conclusão

Ao longo das discussões apontadas até aqui, a presente pesquisa propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura realizada acerca das quatro narrativas de Clarice Lispector, *Meio cômico, mas eficaz, Receita de assassinato (de baratas), A quinta história e A paixão segundo G.H.* porventura poderão suscitar novas leituras, que com esta possam dialogar.

Neste sentido, é imprescindível estudos que possam abordar a produção jornalística da autora, uma vez que nas páginas inocentes da imprensa feminina somos capazes de observar a presença da ficcionista que se escondeu atrás das máscaras de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares.

O enredamento das baratas, tido pela crítica como um caso "clássico" na produção da autora, nasce curiosamente na sua produção jornalística, caracterizada muitas vezes como menor e fútil. É justamente da futilidade de tais páginas que vemos a gênese de narrativas como *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*

Entendemos, desta maneira, a obra clariceana como a singularidade de um único texto, composto por sua vez de múltiplos e diferentes textos, ou seja, um sistema de textos que se imbricam e se completam em diversos sentidos.

O procedimento iterativo é inerente à forma de composição de Clarice Lispector, que se dizia "amadora" no universo literário. O motivo das baratas permanecem e se renovam

neste universo, como o procedimento das bonecas russas que guardam umas às outras, constituindo novos textos. Clarice Lispector cita a si mesmo, reescrevendo-se: "Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. (COMPAGNON, 1996, p 31).

Por meio da reduplicação das imagens das baratas, a autora nos apresenta uma literatura com forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura. O texto é semelhante a um novelo narrativo em que escrever equivale a procurar. Neste novelo, o homem volta, as baratas voltam, instituindo obsessivamente o eterno retorno.

A escrita é cuidadosamente recortada em reescrita, em espaço lúdico procurado pela palavra. O resultado é a constante escrita em abismo a enredar eternamente uma multiplicidade de histórias:

> Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer. (LISPECTOR, 1999b, p. 21).

Referências

ALONSO, Mariângela. Um enredamento de baratas: a *mise en abyme* em A quinta história, de Clarice Lispector. **Estação literária**, Londrina, v.7, p. 57-67, set. 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.51-76.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Clarice Lispector: uma leitura. **Revista de crítica literária latinoamericana**, Lima/Berkeley, n.47, p. 67-75, 1.sem. 1998.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.

KAHN, Daniela Mercedes. As mil e uma formas do mesmo. In: **A via crucis do outro**: identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005. p. 25-38.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p.74-76.

_____. **Um sopro de vida**: pulsações. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **A paixão segundo G.H**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista**: páginas femininas e outras páginas. São Paulo: Senac, 2006a.

_____. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.

NUNES, Benedito. A forma do conto. In: _____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 83-95.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A interterxtualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, A. R. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. Ed. Crítica/Benedito Nunes, coord. Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraibes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257. (Col.Arquivos, 13).

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Instituto Moreira Salles, São Paulo, dez.2004, números 17 e 18, p. 192-223.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. **Revista de crítica literária latinoamericana**, Lima/Berkeley, n.47, p.95-104, 1.sem. 1998.

DE *LA PEAU DE CHAGRIN* À *L'ELIXIR DE LONGUE VIE*: A ETERNIDADE DO FANTÁSTICO BALZAQUIANO

Marli Cardoso dos Santos
Maria Dolores Aybar Ramirez
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Honoré de Balzac foi o responsável por uma das maiores coletâneas de histórias que a literatura já conheceu: *La comédie humaine*. Composta de 89 romances, novelas e histórias curtas, Balzac presenteia os leitores com: "Estudos de costumes", "Estudos analíticos" e "Estudos filosóficos". Dentro de *A Comédia Humana*, encontramos algumas narrativas que esboçam caracteres humanos com suas hipocrisias, como uma espécie de inversão de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Se *A Divina Comédia* expõe peculiaridades do céu, do

inferno e do purgatório, *A Comédia Humana* busca abordar o homem e seus céus (desejos), seus infernos (desgraças) em seu purgatório (a vida) (THIBAUDET, 1936).

Balzac foi um dos escritores que se dedicou inteiramente à vida literária; aos 14 anos escreveu sua primeira obra, um *Traité de la volonté* que foi destruída por um de seus professores. Contudo, isso não foi empecilho para que o escritor continuasse sua empreitada literária. Como afirma Albert Thibaudet (1936), assim como Napoleão, Balzac buscou a energia da escrita em coisas grandiosas e fez disso a grande arma de seu romance, que começou com o peso de *La comédie Humaine*.

Enquanto escritor romântico, Balzac abordou uma filosofia mística, uma filosofia positiva comandada por uma concepção diferente do mundo, baseada na observação da natureza humana. Mesmo no início de *La comédie humaine*, percebemos o mundo vasto, rodeado de ideias que não são compreendidas por um único olhar. O início do século XIX foi para Balzac uma inspiração profunda, no qual ele percebeu a fragilidade e ao mesmo tempo a mediocridade do ser humano, preocupado com seu próprio eu. Para Thibaudet (1936, p. 239): « L'essentiel de cette oeuvre est d'être *humaine*, de répresenter, comme le dit Taine, 'avec Shakespeare et Saint-Simon le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine' ».

Além disso, enquanto escritor realista, Balzac foi também um historiador da sociedade, como bem afirmou Marx (Lukács, 1968). E, segundo Kelly Basílio (2002, p. 398), o romance realista balzaquiano é um novo romance histórico "modelo epistemológico, baseado na observação e análise". O realismo romanesco foi marcado pelo gesto historiográfico de Balzac. Ou seja, suas observações sociais e históricas são a base para a composição de uma galeria de personagens complexos e de cenários que mostram de modo extremamente peculiar a sociedade francesa do século XIX.

Entendemos então, que o escritor manteve a sociedade e a história como pano de fundo para a sua ficção. *A Comédia humana* é o testemunho e o museu de um século e, especialmente nos *Estudos filosóficos* de Balzac, os elementos sobrenaturais aparecem de modo a perceber o essencial do ser humano.

Especificamente no conto *L'elixir de longue vie* de 1830 e no romance *La peau de chagrin* de 1831 encontramos a presença de elementos narrativos que escapam a uma realidade comum. No conto, ocorre uma busca da imortalidade pelo uso de um precioso líquido trazido do oriente para prolongar a vida de Bartholoméo, pai de Don Juan de Belvidero, o protagonista da história. Essa busca pelo poder do imortal está relacionada às diversas narrativas que fazem alusão ao pacto diabólico da imortalidade em troca da alma

humana, no entanto, a articulação desse conto está mais relacionada à forte presença de um arquétipo demoníaco, característica de grande parte dos personagens balzaquianos.

Do mesmo modo, em *La peau de chagrin*, o desejo expresso de poder do personagem Raphaël de Valentin, faz com que ele seja iludido pela pele de onagro, também trazida do oriente, e com cada desejo realizado, a pele do jumento se contrai, trazendo como consequência a diminuição da vida do personagem.

Segundo Castex (1962), Balzac sonhou pintar o homem não apenas relacionado aos seus semelhantes, mas em suas relações com os anjos e demônios. Nesse desejo de caracterizar seus personagens por um arquétipo demoníaco (MILNER, 1960), encontramos nessas narrativas uma grande intertextualidade com *Fausto* de Goethe, pela presença do arquétipo e do pacto, representados na obra de Balzac pela busca por poder, desejos e imortalidade. Balzac revisita essa tradição do pacto e do caráter satânico presente em seus personagens não apenas em *Fausto*, mas também em Don Juan, personagem de *L'elixir de longue vie*, que seria um resgate de vários 'Don Juan', um dos grandes caracteres da literatura romântica, não apenas por Molière, referência utilizada por Balzac, mas por Tirso de Molina, o principal criador. O Don Juan balzaquiano possui a mesma vontade de poder e de realização de desejos mundanos como os primeiros Don Juan da literatura e, são esses desejos medíocres, como riqueza e paixões, que Raphaël de Valentin busca para sua vida efêmera. Os desejos são realizados e a pele do jumento se contrai, de forma inexplicável, o que faz o personagem pensar em uma influência diabólica. Então, por esse viés, concordamos com a afirmação de Castex (1962, p. 181):

> Les oeuvres composées entre 1829 et 1831 sont souvent placées sous le signe de Satan : il semble que, pour un temps au moins, l'obsession des activités maudites l'emporte sur le rêve de pureté mystique. Avant de concevoir l'idée maîtresse de *La comédie humaine*, Balzac a esquissé en une trentaine de pages, une comédie du Diable.

Esse importante papel dedicado ao diabo e aos caracteres satânicos está presente no romance *La peau de Chagrin* e no conto *L'elixir de Longue vie,* uma vez que há uma problematização entre o real ficcionalizado pelas técnicas realistas com os elementos que transcendem esse 'real' para alcançar o sobrenatural. O sobrenatural em Balzac ocorre pela presença dos objetos mágicos que são os elementos fundamentais para a instituição do diabólico e do macabro nas histórias.

Além disso, podemos levar em conta a espacialidade dessas narrativas para entender como se produzem os elementos espaciais e sua transição e diálogo entre o fantástico

carregado de realismo e o realismo carregado de elementos insólitos. Em *La peau de chagrin*, as imagens espaciais estão bem presentes, como o antiquário, espaço heterotópico, segundo as definições de Michel Foucault (2006a). Esse espaço no romance carrega uma confluência de tempos, espaços e histórias, e é nele que Raphaël de Valentin se refugia para encontrar o grande talismã (a pele), que será o objeto mágico responsável pelo seu sucesso e seu fracasso, por sua vida e sua morte.

Em *L'elixir*, os elementos espaciais estão ainda mais evidentes. O casarão, com seus corredores e quartos escuros, lembra de forma sistemática os castelos góticos e, por isso, são também esses espaços responsáveis pelo clima sombrio que o enredo apresenta.

Não pretendemos classificar em molduras o objeto de estudo, por isso, utilizaremos o termo sobrenatural porque é o mais propício para que não coloquemos as narrativas escolhidas dentro de uma nomenclatura fixa, uma vez que há fantástico, mas as ambiguidades do fantástico tradicional não são tão marcantes. O sobrenatural em Balzac ocorre pela presença dos objetos mágicos que são os elementos fundamentais para a instituição do diabólico e do macabro nas histórias.

Por essa perspectiva, em ambas as narrativas o gótico está presente. O estilo gótico se caracteriza pelo sobrenatural explícito com duas ordens contraditórias, o real e o sobrenatural. A presença do casarão e dos corredores em *O elixir de longa vida* e a da loja de antiguidades em *A pele de onagro* já caracteriza o estilo gótico. Todavia, não estenderemos nossas análises nas teorias sobre o gótico, priorizaremos esses espaços, por meio das teorias de Foucault (2006) e analisaremos o elemento mediador, primeiramente, no conto *O elixir de longa vida* e depois no romance *A pele de Onagro*, buscando entender a função de metamorfose, ampliação e diminuição da vida dos personagens devido à utilização do elixir mágico e depois da pele de um animal.

Nesse viés teórico, é necessário pensar no destino desses personagens, que é tão bem construído pelo autor. Albert Béguin (1965, p. 32), afirma que, "Balzac possède une science de l'âme et un sens de la destinée que je ne trouve que chez lui". Esse sentido de destino, ligado às questões de vida e de morte, está intrinsecamente relacionado às vidas dos personagens. Por um lado, encontramos Don Juan, que faz praticamente tudo para conseguir a imortalidade, mas que é totalmente banalizado no final da narrativa; por outro lado, Raphaël, que buscava livrar-se de seus fardos com um suicídio e descobre o prazer da realização de desejos, que nada mais é que a busca efêmera pelo poder em troca da vida.

Ambas as narrativas voltam-se para uma espécie de pacto da imortalidade e para as influências de Satan na vida dos personagens. Em *Le diable dans la littérature française* de

Cazotte a Baudelaire, Max Milner (1960, p.8) faz um percurso sobre o lugar do diabo em *L'elixir de longue vie, La peau de chagrin* e *Melmoth réconcilié*:

> La place du diable, dans l'oeuvre romanesque de Balzac après 1830, est à la fois très limitée et très vaste. Très limitée si l'on s'en tient aux manifestations matérielles de Satan, qui n'apparaît que dans un seul roman, *Melmoth réconcilié*. Très vaste si l'on considère Satan non comme un personnage, mais comme un archétype sur lequel se modèlent bien des personnages de *La Comédie Humaine* et qui donne à leur destinée sa pleine signification.

Esse arquétipo demoníaco, característico dos personagens balzaquianos, corresponde fielmente aos modelos de Don Juan de Belvidero e Raphaël de Valentin, caracteres medíocres de *La comédie humaine*. Ou seja, os aspectos satânicos estão presentes nos personagens das narrativas e esse arquétipo é o elemento que causa a desestruturação da vida desses mesmos personagens. Para Milner (1960, p. 12), até 1835, o pensamento de Balzac estava relacionado ao aspecto demoníaco como condição humana: « Donc, chaque fois que nous verrons Balzac parler du diable, entendons bien qu'il ne s'agit pas pour lui d'un être réel, mais d'un mythe, c'est-à-dire d'une représentation imaginaire propre à éclairer quelque aspect de la condition humaine ». Após esse período, o diabo em Balzac torna-se uma potência ativa, não mais um personagem ou um arquétipo, mas uma visão comum entre os personagens de *A Comédia Humana*.

Pierre-Georges Castex (1962) em *Le conte fantastique en France* de Nodier à Maupassant, aborda o líquido mágico como um elemento maravilhoso que pode ter tido influência do conto *Os elixires do diabo* de Hoffmann. Acredita-se que Balzac foi muito influenciado pela literatura fantástica desse escritor alemão e, pela construção de seus personagens, percebe-se ainda mais essa intertextualidade pela longa tradição demoníaca revista em seus contos e romances.

Nesse sentido, o diálogo com a tradição cultural ocidental pode ser resgatado também por meio das intertextualidades com o *Fausto* e *Don Juan*. Não seria possível resgatar todas as ligações de Don Juan de Belvidero com os Don Juan de Molière, Byron ou Molina, mas também não podemos fugir dessa relação, uma vez que esse arquétipo satânico corresponde a uma tradição de todos os outros Don Juan da Literatura. Além disso, para Milner (1960, p. 16): « De toutes les créations du génie romantique, le Don Juan de Balzac est peut-être celle où le satanisme apparaît à l'état le plus pur ». Esse retorno ao personagem Don Juan está vinculada à tradição romântica. O próprio Balzac explica essa intertextualidade e a retomada

do personagem Don Juan que é semelhante aos tipos satânicos de grandes escritores. Segundo Castex (1962, p. 197):

> *Ainsi ce personnage, que Balzac emprunte à une longue tradition, se trouve reconstruit selon une idée originale. Son créateur, non content de montrer son cynisme et sa cruauté, s'attarde à célébrer son génie. Ce don Juan, note le romancier, est à la fois le type 'du don Juan de Molière, du Faust de Goethe, du Manfred de Byron et du Melmoth de Maturin'.*

O próprio Balzac explica essa relação de Don Juan com outros personagens, estritamente ligados ao Romantismo. Jaco Guinsburg (1985), em seu livro *O Romantismo*, fala sobre a configuração do homem focalizada pelas tendências românticas, sobretudo, por meio da interioridade do sujeito. Em *A pele de onagro*, podemos enfatizar as desilusões de Raphaël que contribuem para que ele busque o suicídio, mas que o levam a encontrar um elemento mágico, capaz de satisfazer todas as suas vontades. Esse romance tem por trás um enredo romântico, pois Raphaël busca o suicídio para livrar-se do fardo das desilusões. Esse Romantismo impregnado de fantasia é visto de modo diferente em *La Vendetta* (novela balzaquiana de 1830), pois a personagem Ginevra, antes idealista e defensora de Napoleão, sucumbe em meio ao grande amor por Luigi e aos ideais de uma paixão desenfreada. *La Vendetta* possui também uma intertextualidade bem marcante com *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

Existem muitas intertextualidades nas duas narrativas que escolhemos para análise. *O elixir de longa vida* dialoga também com certos aspectos do Surrealismo, e podemos verificar essa questão nas considerações presentes no livro *O corpo impossível* de Eliane Moraes (2002). A autora aborda questões referentes ao Surrealismo e à transfiguração e dilaceramento do corpo humano. O Surrealismo prezava pelo uso desregrado da imagem e, por isso, essa deformidade do corpo humano e a constante busca por algo que foge ao racional foram características marcantes nesse movimento artístico e literário. Em *O homem de Areia* de Hoffmann há a busca pelo autômato como representação da figura humana, a busca pela construção de um ser ideal. Já em *O elixir de longa vida*, podemos perceber que o próprio corpo humano se esfacela e é transformado em uma espécie de manequim que movimenta apenas algumas partes. O narrador provoca o riso nos leitores por causa do corpo que se movimenta como um fantoche, e, ao mesmo tempo, causa um sentimento de horror e de tragicidade, pois a cabeça desse corpo sem vida é capaz de se desprender e morder um crânio vivo. Nessa perspectiva, podemos concordar com Louis Vax (1974, p. 22): "O pavor, tal como o cômico, nasce muitas vezes duma contaminação do vivo e do inanimado".

Ainda para Vax (1974, p.37), "Tal como a sexualidade ou a agressividade libertadas podem, em vez de se integrarem na personalidade humana, levar uma espécie de vida independente que escandaliza os laços racionais do homem, diversas partes do corpo humano, escapando à direção central, põem-se a viver uma vida própria". Essa possibilidade de vida própria de partes do corpo é percebida primeiramente quando o olho se movimenta dentro de um corpo sem vida e, depois, pelo movimento das partes deslocadas do corpo.

Nessa narrativa, há um rebaixamento do personagem Don Juan, uma vez que a situação de esfacelamento em que o corpo do protagonista se encontra destoa do aspecto burguês e varonil do *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

Assim, este trabalho justifica-se pela possibilidade de novas leituras da obra balzaquiana, abordando a 'realidade' pela análise dos objetos mágicos, o elixir e a pele do chagrin, relacionados à uma influência diabólica e, ainda, por meio dos aspectos filosóficos, que envolvem um estudo aprofundado do homem e sua busca pelo poder e pela realização de desejos mundanos:

> Car l'expérience de Balzac est liée au surnaturel ; le Mythe, ici, est moins l'expression symbolique de la vie intérieure que la confrontation de la destinée terrestre à l'horizon surnaturel. 'L'existence humaine, la nature ambiante, la societé, la courbe de chaque destin, l'aventure courue par chaque esprit, tout lui paraît traversé, habité, gouverné par des influences dont ignore si elles sont divines ou démoniaques, mais dont il sait au moins qu'elles ont un caractère surnaturel'. (Gaëton Picon,1965, p. 11).

O crítico Gaëton Picon (1965) afirma que a experiência de Balzac está ligada ao sobrenatural; quer dizer que suas narrativas possuem muito mais que o objetivo de mostrar as várias facetas do psicológico humano e social, esses textos se alicerçam no sobrenatural filosófico, que como afirma Picon, possuem influências divinas ou demoníacas, como o que ocorre nas narrativas propostas para análise. Esse viés, que procuramos abordar no trabalho, busca analisar as peculiaridades que destoam do real, mas que são justificadas e questionadas pela própria realidade.

Para Milner (2006, p. 10), « Les héritiers du pacte, en tout cas, ne tardent pas à ceder à la seconde raison, la médiocrité de leurs désirs les empêchant d'imaginer toute forme d'au delá, même ici-bas, une fois assouvi le désir que les tourmante ». Raphaël e Don Juan são esses herdeiros do pacto, que com sua mediocridade e com o auxílio dos objetos mágicos, assinam o pacto diabólico, inconscientemente, pacto que, por sua vez, assegura-lhes a imortalidade e o poder, até o momento em que tudo é desfeito por um sentimento de ambição.

Logo, tanto em *L'elixir de longue vie* quanto em *La peau de chagrin* há uma ligação com o poder destruidor dos sentimentos humanos. Por esse motivo, nosso trabalho investiga e relaciona essas narrativas para compreender a construção dos textos balzaquianos ligados às tradições do pacto diabólico e aos elementos mágicos que se lançam nas narrativas de modo semelhante.

Referências

BALZAC, H. de. **La comédie Humaine.** Paris: Gallimard, 1979.

BARBERIS, P. **Balzac et le mal du siècle**. Paris: Gallimard, 1970.

BASÍLIO, K. História e ficção na tradição do romance realista francês: Balzac, Zola, Aragon. **I Actas do Colóquio**: Literatura e História, 2002. Disponível em: <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/328/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria397-406.pdf.pdf>.

BÉGUIN, A. **Balzac lu et relu**. Langages. La Baconière – Neuchatel. Paris: Editions du Seuil, 1965.

BERGSON, H. **Le rire**: essai sur la signification du comique. Paris: Éditions Alcan, 1924.

BRUNEL, P. **Histoire de la Littérature Française**. Paris: Bordas, 1972. Tome 2.

CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano/ organização Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. 2. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1982. v.6.

CASTEX, P. G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Librairie José Corti, 1962.

CASTEX, P. G. et *aliii.* **Manuel des études littéraires françaises, XIXe siècle**. 7.ed. Paris: Hachette, 1975.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CURTIUS, E. R. **Balzac**. 3.ed. Paris: Bernard Grasset, 1933.

DIMAS, A. **Espaço e romance.** São Paulo: Ática. Série Princípios, 1985.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006a. p.411-422. (Ditos e Escritos III).

FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006b. p.210-218. (Ditos e Escritos III).

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. (organização). 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

LAGARDE, A.; MICHARD, L. **XIXe siècle**: Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1969.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, G. "Balzac: Illusions perdues" e "A polêmica entre Balzac e Stendhal". In: _____. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)**. Tome I et II. Paris: Librairie José Corti, 1960.

MILNER, M. Extinction du mal et entropie dans les « contes et romans philosophiques ». In: **L'Année balzacienne**, 2006/1 nº 7, p. 7-16. DOI : 10.3917/balz.007.007.

MORAES, E. R. **O corpo impossível**. São Paulo: Ed. Iluminuras LTDA. Fapesp, 2002.

PESAVENTO, S. J. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho; PERRONE-MOISÉS, L. Balzac e a narrativa eufêmica e Balzac e as flores da escrivaninha. In: **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIERROT, R. **Honoré de Balzac**. Paris: Fayard, 1994

POTELET, H. **Memento de la littérature française**. Paris: Hatier, 1990.

RÓNAI, P. **Balzac e A Comédia Humana.** 3.ed. São Paulo: Editora Globo, 1993.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLES, R. e KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

THIBAUDET, A. **Histoire de la littérature française**: de 1789 a nos jours. Paris: Librairie Stock, 1936.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

ASPECTOS DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena Wiechmann (FAPESP)
Alcides Cardoso dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Esta pesquisa está em fase de elaboração do relatório para exame de qualificação. Nosso objetivo é apresentar a poesia de Emily Dickinson a partir de uma perspectiva teórico-literária que revele a consciência da poeta sobre as relações de gênero em seu contexto histórico-cultural e suas manifestações na produção poética. Algumas questões que fazem parte desta pesquisa são a tradição literária marcadamente masculina e os estereótipos aos quais as mulheres foram confinadas dentro e fora da literatura. Por outro lado, examinamos as formas que estas questões tomaram na poesia dickinsoniana, dentre elas o subtexto que denuncia o grau de consciência da autoria feminina, as imagens poéticas que condensam a experiência da poeta com a autoridade poética e social masculina e a sua dicção poética particular, que indica uma atitude de resistência poética às convenções lingüísticas e literárias de seu tempo.

Nosso trabalho está estruturado em três partes principais. A primeira seção apresenta o desenvolvimento da fortuna crítica de Emily Dickinson desde as primeiras publicações de seus poemas ainda no final do século XIX, passando pela Nova Crítica e por sua importância para o desenvolvimento dos estudos sobre a poeta e chegando à crítica feminista em suas várias vertentes de pesquisa sobre a poesia de Dickinson.

O primeiro ponto discutido nessa seção são os problemas de editoração que tem envolvido os poemas desde a primeira publicação para que possamos chegar a um panorama mais geral da história de editoração da poesia de Dickinson. Tratamos, portanto, das modificações realizadas nos versos da poeta desde as primeiras publicações e da imagem criada pelos editores de uma poeta cuja genialidade artística confundia-se com a vida misteriosa e reclusa. Também consideramos aqui a relação de Dickinson com a cunhada e amiga Susan Gilbert e com seu "*preceptor"*, Thomas W. Higginson, uma vez que foi com essas duas pessoas que a poeta de Amherst mais discutiu poesia e para quem enviou grande parte de sua obra poética. Em seguida, fazemos algumas considerações sobre a recepção

crítica no início do século XX até a redescoberta da poesia dickinsoniana pelos Novos Críticos, a partir das décadas de 1920 e 1930. Foi com a Nova Crítica que a poesia de Emily Dickinson passou a ser mais explorada, em especial na área acadêmica. Isso se explica porque estratégias poéticas como a ambigüidade, o paradoxo, a ironia, a metáfora, entre outros são vistos pela Nova Crítica como traços estruturais de um poema e não ornamentais, constituindo-se, assim, instrumentos-chave de um bom poema. Como sabemos, esses são também componentes abundantes da poesia dickinsoniana e fizeram da poeta um dos melhores exemplos da época para se estudar a linguagem poética, sua construção imagética e as tensões temáticas do texto poético. Dessa forma, a Nova Crítica foi em grande parte responsável pelo desenvolvimento dos estudos sobre a poesia de Emily Dickinson e pelo reconhecimento de sua importância para a literatura norte-americana.

Por fim, concluímos a primeira seção desse trabalho apresentando a crítica literária feminista norte-americana e discutindo o desenvolvimento dos estudos dessa vertente crítica sobre a poesia de Emily Dickinson. Nesse sentido, tratamos resumidamente dos estudos feministas que dão foco à questão da tradição literária masculina, das posturas críticas que tomam a poeta a partir da idéia de uma escrita subversiva e das concepções feministas que dão destaque à vida e à cultura da poeta.

A segunda seção desse trabalho pretende aprofundar as bases teóricas que regem a pesquisa. Nosso estudo parte de concepções da crítica literária feminista norte-americana para analisar a poesia de Emily Dickinson. Conforme explica Rita Terezinha Schmidt (1999)[1], a corrente feminista anglo-americana está "[...] voltada à questão da representação da identidade feminina a partir do conceito de opressão, oriundo da história social" (p.25). É nesse sentido que Gilbert e Gubar discutem, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1984), como o patriarcalismo da sociedade do século XIX aprisionou as mulheres a estereótipos extremos a partir da visão masculina do que seria o ideal feminino. Esse ideal, por sua vez, impunha às mulheres um comportamento marcado pela ausência de autonomia e pela subserviência à autoridade masculina, autoridade essa que tem a criação como algo essencialmente masculino. A produção literária, isto é, a autoria, está intrinsecamente relacionada a essa condição das mulheres no patriarcado uma vez que a escrita é um ato criador e criativo, o que faz da pertença ao gênero masculino ou feminino um fator indissociável da obra literária.

[1] In: RAMALHO, C.

É dentro dessa tradição literária patriarcal em que "a função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz" (Schimidt, p.37)[2] que as escritoras do século XIX sofreriam de uma dupla angústia da autoria: angústia em relação à tradição literária eminentemente masculina e à conseqüente ausência de modelos literários femininos. Considerando, portanto, que existe uma relação institucionalizada entre o fazer poético e o universo do masculino no contexto histórico-social do século XIX, conclui-se que não há uma tradição de poetas mulheres que pudesse dar suporte à expressão artístico-literária de Emily Dickinson. Ao contrário, a história literária, como afirma Harold Bloom em *A angústia da influência* (1991), exprime uma relação entre o escritor e seus predecessores marcada pelo peso da influência dos pais literários, excluindo, em absoluto, a mulher da produção poética.

Em vista disso, a "angústia da autoria" incitou, nas escritoras anglo-saxãs oitocentistas, uma busca por "irmãs literárias", isto é, por uma audiência feminina que partilhasse com ela os esforços por uma auto-definição e auto-criação. Para isso, as escritoras teriam desenvolvido como estratégia de expressão literária a criação de um subtexto compreensível apenas à audiência feminina, por meio do qual teria sido possível a estas autoras exprimir suas angústias e contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais oitocentistas, sobretudo a literária.

Tomando esses pressupostos como base para esta pesquisa, acreditamos que a percepção da estreita relação entre produção literária e a pertença ao gênero feminino está presente na obra de Emily Dickinson e pode ser comprovada a partir de uma leitura cuidadosa das imagens e dos motivos que permeiam sua poesia, bem como do posicionamento do eu-lírico em relação aos valores patriarcais. Nesse sentido, nosso objetivo é buscar nos poemas de Emily Dickinson a constituição da autoria feminina a partir da análise do texto e das possíveis significações contidas no subtexto de seus poemas. Procuramos, com isso, compreender quais os efeitos que a autoria feminina produz nos poemas de Dickinson, uma vez que nossa ênfase recai sobre a relação entre a mulher como escritora e o produto dessa escrita condicionada por um determinado contexto histórico e literário.

A terceira seção de nosso trabalho se constitui da apresentação da poesia de Dickinson e da análise do *corpus*. Assim, trataremos num primeiro momento dos temas mais comumente discutidos sobre os versos de Dickinson, da linguagem de sua poesia e de outras questões fundamentais para a compreensão global de sua obra poética. Em seguida

[2] In: RAMALHO, C.

analisaremos três poemas a serem ainda definidos. Por ora, definimos um *corpus* de sete poemas dos quais deveremos escolher o *corpus* final. São eles: “She rose to His Requirement – dropt”, “Forever at His side to walk –”, “I never hear the word "escape"”, “I'm "wife" – I've finished that –”, “I cannot dance upon my Toes –”, “Success is counted sweetest” e “The Bustle in a House”.

Referências

AMARAL, A. L. R. B. **Emily Dickinson**: uma poética de excesso. 1995. Tese (Doutorado). Universidade do Porto, Porto, 1995.

AZEREDO, G.; MENDONÇA, J. (Org.). **Letra Viva**: A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo:** 1.Fatos e Mitos. 4.ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BLOOM, H. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Emily Dickinson: Vazios, Arrebatamentos, a Trevas. In: _____. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995. p.283-300.

CAMPOS, A. Emily: o difícil anonimato. In: _____. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

DAGHLIAN, C. **A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson.** Tese (Livre-docência). 1987. IBILCE – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1987.

_____. Emily Dickinson in Brazil. In: **The international reception of Emily Dickinson.** Edição de Domhnall Mitchell e Maria Stuart. Londres: Continuum, 2009.

DICKINSON, E. **The complete poems of Emily Dickinson.** Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

DICKIE, M. Feminist Conceptions of Dickinson. In: GRABHER, G.; HAGENBUCHLE, R.; MILLER, C. (Ed.)**. The Emily Dickinson handbook.** Amherst: Massachussets University Press, 1998.

FARR, J. (Org.). **Emily Dickinson:** a Collection of Critical Essays. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1996.

GILBERT, S.; S. GUBAR. **The madwoman in the attic:** the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. 2.ed. Londres: Yale University Press, 1984.

_____. **Feminist literary theory and criticism:** a Norton reader. W.W. Norton and Company: New York, 2007.

HOMANS, M. **Women writers and poetic identity:** Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HOLLANDA, H. H. O. B. (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOHNSON, T. H. **Mistério e solidão:** a vida e a obra de Emily Dickinson. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

LEITCH, V. B. Feminist criticism. In: _____. **American literary criticism**: from the thirties to the eighties. New York: Columbia University Press, 1988.

LOBO, L. L. B. **Crítica sem juízo.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOEFFELHOLZ, M. **Dickinson and the Boundaries of feminist theory**. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

MARTIN, W. (Org.). **The Cambridge companion to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MILLER, C. **Emily Dickinson***:* a Poet's Grammar. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

PAGLIA, C. A madame sade de Amherst: Emily Dickinson. In: _____. **Personas Sexuais***:* Arte e decadência de Nerfertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo:** propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SALSKA, A. **Walt Whitman and Emily Dickinson***:* poetry of the central consciousness. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEWALL, R. B. (Ed.). **Emily Dickinson:** a collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

SHOWALTER, E. (ed.). **The new feminist criticism***:* essays on women, literature, and theory. New York: Pantheon Books, 1985.

SOARES, A. M. S (Org.). **A celebração da poesia:** ensaios de crítica literária. Rio de Janeiro: Cátedra, 1983.

TODD, J. E. **Emily Dickinson's use of the persona**. The Hague: Mouton, 1973.

WOOLF, V. **A room of one's own.** London: Granada Books, 1977.

TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO: A POLIÉDRICA P(R)OESIA DE MURILO MENDES E FRANCIS PONGE

Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)
Antônio Donizeti Pires
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Vários são os pontos de atração e refração quando pensamos em Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988). Cada obra guarda, à sua maneira, especificidades que são da ordem da poética a que pertencem; cada objeto guarda preciosidades que revelam a poliédrica face da coisa ou o seu partido tomado. Se *Poliedro* situa-se quase que no ocaso da poesia muriliana, coroando uma trajetória multíplice; *Le parti pris des choses* é praticamente a estréia de um escritor que ficou marcado como o poeta das coisas. Dois pontos opostos, mas que, em seu interior, desenham um verdadeiro *carrefour* poético – questionador do que seja a poesia, da maneira como ela mesma se divisa (ou como é divisada por aqueles que a fazem) e de seu lugar entre outras coisas desses mesmos universos poéticos. Este trabalho tem por objetivo, portanto, uma leitura comparada entre *Poliedro* (1972) e *Le parti pris des choses* (1942) e o fim último de que três pontos sejam analisados: a relação entre eu-lírico e coisa e suas implicações; a tese de que, em tais universos poéticos, o poema é objeto entre outros objetos – tornando-se um texto-coisa, um poema-objeto; e, finalmente, como este se coloca no mundo, na realidade em que se insere. Pode-se afirmar que as reflexões até aqui estabelecidas deixam entrever aquilo em que as duas poéticas convergem e, sobretudo, aquilo em que divergem. Em Murilo Mendes e Francis Ponge o que salta aos olhos é a presença do objeto. Uma presentificação que se dá de maneiras diferentes: o francês busca fazer a coisa falar, dar voz a ela, e situa essa relação a *mi-chemin* do "inventário do mundo e da jogada de linguagem"; Murilo Mendes nós dá a coisa como algo que a ultrapassa, como uma alavanca que descortina o invisível. Identificamos, logo de saída, dois movimentos que se distanciam, no que concerne à relação eu-lírico e coisa (ou objeto): para Murilo, trata-se do movimento do eu para a coisa; e para Ponge, da coisa para o eu.

Temos verificado com as análises de poemas ("O galo" e "A melancia", especialmente) como o eu-lírico muriliano parece colar-se à pele dos objetos que focaliza. Nesse caso, fica clara a mão decisiva do sujeito: que inverte a lógica, que mistura tempos,

memórias, posições. Características que dão ao seu objeto poema uma vida a um só tempo distinta e indistinta da sua. Dizer o poema é dizer a coisa e o sujeito muriliano. Coisa autônoma, no entanto, como nossas leituras futuras esperam mostrar. Muitas vezes, o meio de se alcançar a coisa empreendido pelo sujeito lírico do *Poliedro* passa pela argumentação, pela descrição. Entretanto, tão grande é a projeção desse sujeito nos objetos, pessoas, acontecimentos, que o que se dá é uma espécie de adesão. As palavras de Boris Schnaiderman (1998, p.78-79) são importatíssimas nesse sentido:

> [...] a escrita muriliana cola-se ao objeto, apreende-o antropofagicamete, desdobra-se de acordo com as novas coordenadas traçadas pelo texto que apreende, mas sem jamais deixar de ser Murilo. É algo bem diferente de uma colagem esta adesão total ao texto, mas uma adesão sem perda de personalidade, afirmando-se quando parecida diluir-se, vindoà luz quando parecia acabar. [...]

É claro que o crítico se presta nesse texto a discutir as relações de Murilo Mendes com outras artes (cujo mecanismo é apresentado no poema "Goya" de *Tempo Espanhol*, por exemplo). Todavia, com uma pequena redirecionada, conseguimos ler nessas palavras muito da relação de Murilo Mendes com as coisas do *Poliedro*. Porque nunca esse sujeito se desgarra do que é; não sai de si. Antes, deseja que as coisas insiram-se na mitologia pessoal que ele cria. Talvez, mais fácil dizer que o objeto cola-se à escrita muriliana e ali é motivo, estopim, para que as ordens da experiência se misturem: o tempo mítico, o futuro apocalíptico, o presente sempre criticado e, dessa vez, visto com cinismo. Reza um aforismo d'*O discípulo de Emaús*: "A realidade deve ser pouco a pouco domada, até ser captada pelo lirismo – para que se opere sua transformação, e elevação ao plano do espírito. Assim se forma a criação artística." (MENDES, 1994, p.876). A realidade serve ao lirismo, serve ao eu. Trouxemos o texto de Boris Schnaiderman à baila para que pudéssemos estender a questão do dialogismo, da polifonia, da voz do outro, que ele aponta no obra de Murilo Mendes, ao próprio Murilo Mendes. Este eu-lírico "[...] se teatraliza, se encena, se dirige e se emposta num cenário que preparou com requintes, essa paisagem de vivência psíquica, em que ele – o Homem – é o protagonista de uma farsa misteriosa pela sua ambigüidade: 'a piada da criação'." (ARAÚJO, 1972, p.44, grifo do autor). Enfim, dialoga consigo mesmo e com as coisas que o rodeiam, mas sempre com um olho que espia para fora e outros milhares que espiam para dentro.

Quanto a Ponge, fica claro o modo como o sujeito lírico que sua obra encena é opaco e aparentemente não intervém. De fato, seu dizer é o dizer da coisa, ou melhor, a própria coisa. Mas, vejamos que inescapavelmente essa coisa que se diz, que ganha voz, será sempre a voz do eu-lírico. A leitura do poema "*Pluie*" deixa muito claro o fato de que é sempre o sujeito quem empreende o movimento, o lugar (espacial, social, de palavra) de onde parte a ação. O modo como o poema se inicia é contundente: "A chuva, no pátio em que a olho cair, desce em andamentos muito diversos", na tradução de Júlio Castañon Guimarães. Dizer o poema é pretender estar fora de si com o intuito de olhar as coisas, de dizê-las, como elas mesmas fariam, ocupar uma posição outra. Por certo, inegável é a desaparição do sujeito, as coisas o aniquilam. Entretanto, se aparentemente as coisas tomaram o primeiro plano em detrimento do sujeito, não se pode deixar de notar sua presença. Tanto quando pensamos no sujeito lírico, quanto quando pensamos no homem, fica claro que eles não desapareceram nos poemas do *Le parti pris des choses*. Essa objetividade, marca característica da poesia de Ponge, de certa forma regenera o sujeito e renova o lirismo, porque este se desdobra no contato com as coisas. O que está em questão não é o apagamento da subjetividade, ou do homem, é antes o modo de a eles chegar. Portanto, o desvio empreendido pelo sujeito, a fim de chegar a si mesmo, se funda na resistência ao que se acredita ser mais visceralmente humano, o próprio homem. Num breve texto, oportunamente intitulado "O murmúrio da poesia", João Alexandre Barbosa (2002, p.245), diz que a "humanidade" de Francis Ponge está no fato de que é "[...] capaz de instaurar coisas (os poemas, as obras de arte) entre coisas, utilizando-se do mesmos velhos potes compartidos por seus semelhantes." Chegamos, então, a um ponto em que a crítica diverge e discute de maneira pontual: a presença das coisas por oposição ao apagamento do homem e, também, ao apagamento do sujeito, da voz lírica. Como afirmamos, fazendo coro à voz de Michel Collot (1996), em seu excelente texto « *Le sujet lyrique hors de soi* », o sujeito lírico pongiano opera uma espécie de revolução e aceita se transferir às coisas para descobrir nelas uma gama de qualidades das quais ele há de se apropriar. Assim, com a percepção, re-fundando e re-criando o mundo, abrindo-se à estrutura da coisa, o sujeito pode finalmente abrir o que se vela em seu próprio interior. Se a poesia lírica em geral aceita como válida a noção de que o eu chama a si o mundo, Francis Ponge, ao contrário, faz com que seu eu-lírico saia de si em detrimento (e em direção) das coisas (COLLOT, 1996). E é justamente aí que está a grande virada da poesia objetivada desse francês, a variedade das coisas que o constrói, a variedade que permite que ele viva mesmo no silêncio, que permite que ele se projete para fora de si.

> Mas comparado com uma [coisa] apenas, confrontado a cada uma em particular, considerando uma única, eu desapareço: ela me aniquila. E se ela é somente o meu pretexto, a minha razão de ser, **se é preciso portanto que eu exista a partir dela, tem de ser, só pode ser por uma certa criação minha a seu propósito. Que criação? O texto**. (PONGE, 1997, p.23, grifo nosso).

Temos, portanto, verificado no interior dos poemas como se dá a junção de coisa e sujeito lírico por meio de uma maior ou menor subjetividade e do posicionamento daquele que diz o poema (que, ao fim e ao cabo, nem sempre é o mesmo). A pergunta aqui é: como funcionam duas poéticas em que a mola que move o seu sistema aponta uma para o lírico e a outra para o anti-lírico? Há um fim comum em cada uma dessas posturas? O que nos parece claro, até agora, é que nas duas poéticas o poema não se petrifica após a publicação, pois que o texto é uma coisa perpetuamente inacabada (para Ponge) e verdadeiros estudos que outros devem continuar (para Murilo). Todavia, ainda assim, a diferença se faz presente: o lirismo anarco-religioso da obra Muriliana contrasta com a face metacrítica e dicionarizante da obra de Ponge. É dessa dimensão viva e interminável do literário (pelo menos, eis nossa idéia inicial) e da relação entre eu e coisa, que se torna cabível afirmar que em *Poliedro* e *Le parti pris des choses* o poema é mais um organismo que o poeta toma do mundo para, em seguida, devolvê-lo. Aí, então, o poema ganha autonomia, vida própria. Não-estático, é capaz de lançar luzes novas ao modo como são vistas as coisas e a poesia – torna-se outra coisa. Trata-se do **texto-coisa**, para falar com o poema de *Convergência* (1970), de **"*descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire*"**, para falar com Ponge. É importante que se diga: mesmos objetos, diferentes mecanismos

Colocando duas poéticas cuja vontade de concretizar e de objetivar são muito marcadas, a pergunta que, enfim, nos colocamos é a seguinte: como se posicionam esses conjuntos de poemas em relação à sociedade problemática em que estão inseridos (a do Pré-Guerra e a do Pós-Guerra)? À primeira vista, Murilo Mendes é o mais engajado, a ironia e a severidade estão marcadamente presentes; enquanto Francis Ponge se reserva a tão-somente lançar uns e outros dardos mais moralizantes. Nesse sentido, pode-se pensar no tangenciamento dos dois poetas em relação ao Surrealismo, à vontade vanguardista, ao binômio arte-vida: nenhum adere de modo franco à bandeira de Breton. Murilo toma do Surrealismo o que melhor lhe cabe, ou seja, as técnicas (montagem, colagem, aproximação de contrários); enquanto Francis Ponge renegando o lirismo, passa ao largo da vanguarda, dando a certas obras suas uma tonalidade de manifesto contrário àqueles surrealistas (ele vai na contracorrente). É nessa clave que aflora o objeto-poema: apontando para a realidade ao

mesmo tempo em que aponta para a literatura – e é tal aspecto que se pretende salientar na etapa conclusiva da redação. Para ambos os poetas, vale o que disse Jean-Marie Gleize (1983, p.171) sobre os objetos na poética pongiana: « *Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivalizer en existence avec les choses du monde* ». Tal visada das obras (não sejamos ingênuos: de uma certa maneira, falamos aqui de literatura e sociedade) torna-se um tanto mais complexa quando levamos em consideração as particularidades de cada poeta.

Referências

ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).

BARBOSA, J. A. O murmúrio da poesia. In: _____. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.241-247.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In : RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996. p.113-125.

GLEIZE, J. –M. **Poésie et figuration**. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PONGE, F.**O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothéque de la Pléiade, 453). Volume 1.

_____. **Métodos**. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SCHNAIDERMAN, B. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. **Estudos avançados**, São Paulo, n.12, v.32, p.75-81, 1998.

A DRAMATURGIA DE CHICO BUARQUE: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE A MODERNIDADE

Patrícia Aparecida Martins Andrade
Alcides Cardoso dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A partir do projeto proposto tenciona-se, principalmente, tratar da relação entre as peças *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978) escritas por Chico Buarque e o contexto político, histórico e social específico desse período no Brasil. Pretende-se, então, investigar a hipótese de que estas peças tenham sido uma resposta às mudanças políticas, sociais e econômicas tão nocivas à população brasileira e à soberania do país.

Após algumas leituras chegou-se à constatação de que a carreira de Chico Buarque como dramaturgo ocorreu em um período específico, o que nos possibilitou formular a hipótese de uma proximidade ou uma possível unidade entre as peças, fundamentada na concepção de que são respostas ao período específico de fins da década de 60 até o fim da década de 70 no Brasil, um período no qual ocorreram perseguições, torturas e exílios principalmente de artistas envolvidos com a realidade brasileira. Chegou-se então à constatação que após o golpe militar toda a esfera social brasileira se transformou gradualmente, a censura se fez presente e se intensificou em 1968. Para se entender este processo, foi necessário, no entanto, conhecer o estado em que se encontrava a sociedade brasileira na qual surgiu um dos pontos de partida deste processo: o AI-5 (Ato Institucional nº5), o mais cruel de todos os atos institucionais, promulgado em treze de dezembro de 1968 – ano que ficou conhecido, para os brasileiros, como o ano do AI-5 - e que perdurou por mais de dez anos.

Todo o panorama artístico brasileiro nesta época sofreu as conseqüências do AI-5, mas o teatro foi o que mais sentiu o poder da repressão e da censura, sendo que os dois grupos principais da época, o teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa e o teatro de Arena de Augusto Boal, foram praticamente extintos.

Para tentar entender esse momento e traçar um panorama cultural dessa época algumas obras tornam-se necessárias principalmente o livro *As musas sob assédio* de Walnice Nogueira Galvão que salienta a relação entre literatura e a indústria cultural principalmente nas décadas de 60 e 70 e *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70* da pesquisadora Tânia Pellegrini que em sua pesquisa focaliza as relações entre ficção e política nos anos 70. Trata-se então de uma tentativa de entender esse momento brasileiro para posteriormente entender sua repercussão nos atuais setores da sociedade brasileira.

Através da leitura e do estudo inicial de cada peça investigou-se os vários estágios pelos quais passou o processo político-social do país nessa época, mais especificamente os anos de 1968 a 1978, uma das décadas mais polêmicas e conturbadas da história do Brasil e que até hoje ainda repercute na sociedade nacional.

Mas antes de começar a analisar cada peça tornou-se necessário conhecer o conceito de teatro épico ao qual Chico Buarque se filiou, pois, ao utilizar a narrativa e a música para explicar o texto, fazer uso de técnicas como o distanciamento e o claro posicionamento frente aos problemas políticos e sociais demonstram uma certa adequação de sua dramaturgia à estética épica.

Portanto em um primeiro momento fez-se um levantamento acerca do teatro épico no mundo e seu grande representante: Bertolt Brecht, as técnicas que utilizou como o distanciamento ou estranhamento, que criam no espectador um efeito crítico e não emocional ao espetáculo representado e como concedeu a música como parte do espetáculo.

Posteriormente pretende-se verificar como essas técnicas e conceitos do teatro épico foram utilizados por Chico Buarque em cada uma de suas peças a começar pelo momento político no qual e para qual as peças foram escritas, a utilização da música e do efeito de distanciamento.

Referênicas

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Flávio. **Palavra no Purgatório:** literatura e cultura nos anos 70. 1ª ed. São Paulo, Boitempo Editorial: 1997.

BRECHT, B. **Teatro completo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 31.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 34.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BUARQUE, Chico**. Ópera do Malandro**. 2.ed. São Paulo: Cultura, 1979.

_____. Roda-Viva. 1.ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

CARLI, Ana Mery de; RAMOS, Flavia Brocchetto. **Palavra Prima:** as Faces de Chico Buarque. 1.ed. São Paulo: Educs, 2006.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

GALVÃO. Walnice Nogueira. **As musas sob assédio:** Literatura e Indústria Cultural no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

MACIEL, Luiz Carlos**.** Teatro anos 70. In: RISÉRIO, Antonio et al. (Org.). **Anos 70:** trajetórias. São Paulo: Itaú cultural: Iluminuras, 2005.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001

MENESES,Adélia Bezerra de . **Desenho Mágico:** Poesia e Política em Chico Buarque. 1.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias:** ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFSCAR – Mercado de Letras, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O teatro épico**. 1ª reimpressão da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE,J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise de teatro.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VOZ NARRATIVA E MEMÓRIA: A BUSCA DE IDENTIDADE PELAS PROTAGONISTAS DE *FELICIDADE CLANDESTINA*, DE CLARICE LISPECTOR E DE *LIVES OF GIRLS AND WOMEN*, DE ALICE MUNRO

Patricia Magazoni Gonçalves (FAPESP)
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

A pesquisa está em fase inicial e tem por objetivo aprofundar os resultados obtidos em estudo anterior, que mostrou como o rememorar e a volta aos tempos de infância acarretam reflexões na vida adulta das protagonistas, investigando como a memória ajuda na

formação da identidade do sujeito maduro que se depara com um passado reinterpretado à luz das próprias experiências. Procura-se explorar como ocorre a representação da memória no discurso ficcional das autoras mediante a apresentação de cenas rotineiras reveladas por meio de fragmentos, em que a alteridade, a diferença e as relações familiares têm lugar garantido. Para tanto, o *corpus* escolhido compõe-se pela coletânea de Alice Munro *Lives of girls and women*, de 1971, e o volume de Clarice Lispector *Felicidade clandestina*, também do mesmo ano. Foram selecionadas as seguintes narrativas: *"The flats road", "Heirs of the living body", "Princess Ida,* e *"Epilogue: the photographer"*, "Os desastres de Sofia", "A legião estrangeira", "Felicidade clandestina" e "Restos do carnaval".

Neste trabalho, adota-se o conceito de memória proposto por Freud em obras como *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900, *O Bloco Mágico*, de 1924 e *Recordar, repetir e elaborar*, de 1911. Não se trata de memória-lembrança, memória de acontecimentos ou daquela definida por Bergson, mas de memória inconsciente, em que o recalque assume papel importante. A idéia de memória é, ainda, concebida segundo a cena da escritura, conforme destaca Derrida (1995). Ao fazer uma releitura do discurso freudiano, o filósofo interpreta o aparelho psíquico como uma máquina de escritura composta por rastros que se apagam e se retém no aparelho perceptivo e são sempre lidos a *posteriori*. Dessa forma, há uma superfície receptiva das excitações exteriores e um pólo em que elas são inscritas, sendo o sujeito da escritura "[...] um sistema de relações entre as camadas do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo". (DERRIDA, 1995, p. 222). O psiquismo, com isso, seria ordenado por diferentes camadas, como uma rede aberta de traços diferenciais, sendo cada uma delas produzida como um registro diferente da escritura. Trata-se, portanto, de um processo contínuo no qual cada signo que se inscreve inicialmente na cena da escritura é reinscrito posteriormente em outros registros, marcado pelas diferenças contextuais, o que possibilita o surgimento de novos sentidos.

Da mesma forma que a memória, o outro, a sociedade, o inconsciente e o passado são importantes para a questão da formação da identidade. Para Freud (1996, Vol. 14), a identidade é contínua e instaura-se tão logo se tem acesso à linguagem, de modo que o sujeito está sempre se constituindo no encontro com seu semelhante, com o social e com o cultural. A todo o momento esse eu se confronta com o ideal que se formou fora dele, nascido das falas paternas e das exigências do mundo, traduzidas de forma simbólica por meio da linguagem. O indivíduo, tentando corresponder àquele ideal que as vozes lhe atribuíam, busca experimentar-se por meio do outro. E é na instauração do narcisismo que a identidade desabrocha, aliada às

falas paternas, às exigências do mundo e às construções culturais, institucionais, sociais e políticas.

Stuart Hall (2006), ao refletir sobre a identidade, destaca um núcleo interior que não é autônomo e autossuficiente, mas depende das relações com outras pessoas significantes para ele, sendo de fundamental importância a interação entre o eu e a sociedade e o diálogo com os mundos culturais exteriores e suas diferentes identidades. Sendo assim, o eu projeta-se nessas identidades culturais externas ao mesmo tempo em que as internaliza, toma os seus valores e ideais para aproximar o mundo subjetivo dos lugares objetivos que ele ocupa no ambiente social. Por conseguinte, ele não apresenta uma identidade fixa e determinada, mas que é definida historicamente, transformando-se de acordo com o papel representado no espaço exterior, assumindo identidades possíveis em diversos momentos. Esta, neste caso,

> [...] surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso *exterior,* pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 2006, p. 39).

Compartilha-se a ideia de uma identidade instável e incompleta, que se forma ao longo do tempo por meio de processos inconscientes do sujeito, em que o papel do outro é de fundamental valor. De maneira análoga, a memória também funciona como algo em um processo contínuo de mudança e renovação, permitindo que novas interpretações se agreguem a acontecimentos já concluídos.

Tendo como base uma memória que se renova e se presentifica continuamente e uma identidade que está sempre se constituindo no contado com o outro, com o passado e com o cultural, o objetivo do estudo é, pois, mostrar as estratégias empregadas pelas autoras para colocar em ação, no texto ficcional, o trabalho de condensação e deslocamento, por meio de um vai e vem na narrativa, que permite a manifestação de questões relativas à identidade aliadas a elementos culturais, em que as instituições e as vozes parentais têm acirrado poder sobre a formação do indivíduo.

Clarice Lispector e Alice Munro compartilham características semelhantes na constituição de seu trabalho literário, tais como a escolha por uma voz narrativa em primeira pessoa e por uma narração interiorizada, voltada às vidas de mulheres e meninas. Marcadas constantemente pela introspecção e pelo lirismo, as escritoras buscam refúgio na organização psicológica das personagens e no seu passado, em meio a situações traumáticas e com conseqüências definitivas na vida presente. Ambientadas por meio de fatos simples e

cotidianos, as narradoras de Clarice Lispector e Alice Munro são acometidas, já na vida adulta, por lembranças da infância, de modo que o seu reinterpretar possibilita a manifestação de novos sentidos não pressentidos na época, resultando em uma visão de mundo mais madura e consistente. Além disso, as autoras expõem, através da memória, um conflito entre passado e presente, revelando uma confluência de vozes e pensamentos, em um trabalho de reelaboração e constante presentificação do passado. Os elementos comuns, presentes na ficção de ambas as escritoras, consagram novas concepções na constituição do conto moderno, pensadas pioneiramente por James Joyce e Tchekhov, como, por exemplo, o caráter fragmentário das narrativas, a temática oriunda do cotidiano e o jogo entre a palavra dita e o subentendido.

A obra de Alice Munro, *Lives of girls and women*, publicada em 1971, apresenta narrativas independentes, porém agrupadas de forma que não rompem com a noção de continuidade inerente ao romance. Tratam-se de histórias seqüenciais sobre a vida de Del, desde a infância à adolescência, marcadas pela presença de personagens em comum e pelo agrupamento em ordem cronológica. Utilizando-se da memória, a protagonista revisita, na fase adulta, o próprio passado, evidenciando como se dá a construção do sujeito por meio das próprias reminiscências.

Com o intuito de representar o funcionamento da memória no trabalho ficcional, Alice Munro aproxima lembranças distantes e recentes na tentativa de demonstrar que não há uma interpretação completa sobre o que ocorreu, semelhante ao que é exposto no trabalho de elaboração da memória definido por Freud. De acordo com Orange (1983) há um desdobramento temporal e a voz narrativa deve falar, simultaneamente, como criança e adulto, como se o último estivesse procurando soluções para os problemas enfrentados pelo primeiro, processo permitido pela escritura da memória: *"Our memories tend to give our experiences of life a legendary quality [...]. Munro also explores the secret selves inside the roles and public masks we wear [...]"* (ORANGE, 1983, p. 87).[1]

No que diz respeito ao tratamento dado às lembranças, os contos munrovianos são marcados por mudanças repentinas e inesperadas de tempo e espaço físico, de modo que as ligações entre as memórias dão a impressão de que a experiência não pode ser entendida integralmente e de que o significado da ação das personagens é apenas parcial, temporário e ilusório. Assim, novas interpretações podem ser acrescentadas na medida em que os eventos

[1] Nossas memórias tendem a dar às nossas experiências de vida uma qualidade legendária. Munro também os eus secretos dentro dos papéis e das máscaras públicas. [Tradução nossa].

são revisitados. Isso parece corresponder ao fato de que o passado é conservado totalmente, mas não é recordado por inteiro.

Nas narrativas, dessa maneira, situações familiares ganham novos significados e transformam-se em fatos estranhos e complexos, o que comprova como os laços maternos e paternos e como a reinterpretação dos fatos, permitida pelos processos de repetir e elaborar, são capazes de provocar efeitos que influenciam o modo de considerar a realidade e a própria formação do sujeito. A amarração com o passado assume papel fundamental na medida em que permite às narradoras um confronto com situações já presenciadas, porém reinterpretadas sob um ponto de vista maduro.

De acordo com Noonan (1983) Alice Munro está preocupada com fantasias de cunho pessoal, circunscritas à experiência individual:

> *Her selection of factual detail takes the reader more surely into the reality behind the mental cellophane and evokes the past, and present, in a way the reader cannot dismiss as mere emotion and illusion because the emotion and illusion are inherent in the facts.* (NOONAN, 1983, p. 169)[2].

A cobertura de celofane a que se refere o crítico diz respeito à instância da memória que preserva os fatos e as percepções da infância, revelando não só a importância dessa temática, mas também o papel fundamental do rememorar.

Os contos munrovianos são marcados por mudanças repentinas e inesperadas de tempo e espaço físico, de modo que as ligações entre as memórias dão a impressão de que a experiência não pode ser entendida integralmente e de que o significado da ação das personagens é apenas parcial, temporário e ilusório. Assim, novas interpretações podem ser acrescentadas à medida que os eventos são revisitados. Isto parece corresponder ao fato de que o passado é conservado totalmente, mas não é recordado por inteiro, podendo sofrer alterações.

De acordo com Yudith Rosembaum (1999), as narrativas de Clarice Lispector apresentam estrutura recorrente e simples que assume significância complexa e densa à medida que a escritora trabalha com o que é paradoxal. A partir desse processo, o trabalho ficcional se constitui mostrando o lado interior das personagens, o que constitui uma tentativa de "[...] elevar ao *status* de tema literário a construção psíquica que cada sujeito faz de si

[2] Sua seleção de detalhe factual conduz o leitor mais seguramente à realidade existente por trás do celofane mental e evoca o passado e o presente de modo que o leitor não pode dispensá-los como mera emoção e ilusão porque emoção e ilusão são inerentes aos fatos. [Tradução nossa].

mesmo, onde não há um tempo passado a ser fielmente descrito pelo narrador e o que se conta está repleto de dúvidas e hesitações." (ROSEMBAUM, 1999, p. 51).

Desse modo, passado e presente mesclam-se em atualização constante, enquanto o conflito existencial ganha destaque. As personagens surgem como vítimas do cotidiano e das situações rotineiras, são acometidas por um incidente, aparentemente banal, capaz de iluminar e mudar a própria vida. A narração inicialmente é simples e despretensiosa, mas, quando analisada a fundo, adquire novas proporções e reflete sobre questões existenciais e metafísicas. Em seus contos, a narração é conduzida no passado: trata-se de um trabalho de re-elaboração de fatos, por meio da repetição, sendo estes submetidos a filtros subjetivos e imprecisão. Trata-se de um passado que se presentifica a todo instante, que se atualiza com o discurso e cria novas significações.

O momento de recordação exige uma reinterpretação dos desejos, das fantasias e dos acontecimentos ocorridos nesta infância remota, uma vez que esses fatos não estão totalmente acabados, mas são renovados pelo trabalho mnemônico e interpretados sob um ponto de vista adulto e experiente.

Por meio de alternâncias entre passado e presente, a organização discursiva é cuidadosamente estudada e trabalhada, a ponto de parecer caótica, pelas estratégias da escritora ao lidar com a voz narrativa, tempo, espaço e o trabalho representativo da memória, o que é característico dos modernistas. É o que destaca Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector* (2000): a estudiosa, ao analisar a ordem e a organização discursiva dos romances e contos de Clarice Lispector, salienta que embora exista uma ordem subjetiva, os fatos lembrados se confundem e interpenetram, de modo que a ordenação, quando comparada ao tempo cronológico, parece confusa e sem delimitações precisas. Assim,

> A reescritura da memória tem seus pontos de condensação, seus saltos, suas ubiqüidades e deslocamentos. Passado remoto e passado próximo, passado e presente se misturam e a chamada "lógica das imagens" é regida por associações significativas para o sujeito, mas nem sempre facilmente acessíveis a uma análise que busque nexos causais externos. (SÁ, 2000, p. 99-100).

Sendo o sujeito moderno aquele para quem as paisagens e os padrões exteriores estão entrando em colapso, marcado pela consciência fragmentada, a obra clarinceana é vista como a "[...] construção fantasmática de um sujeito à procura de sua identidade. A obsessão por atingir uma verdade ou totalidade sempre esquiva é a fissura irônica maior da obra de Clarice

[...]" (ROSEMBAUM, 1999, p. 52), sendo a linguagem principal instrumento para a expressão e busca do sujeito.

A falta de familiaridade, sentida diante do mundo exterior, foi um aspecto abordado pela crítica de Benedito Nunes, ao considerar a náusea como uma forma de angústia em que o sujeito se depara solitariamente com a própria existência, "[...] sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem [...]" (NUNES, 1976, p. 94). Desse modo, o homem, quando se angustia, enxerga diante de si um mundo sem firmeza, o que era familiar se transforma em algo estranho e inóspito e os espaços físicos perdem a referência, tornado-se abstratos. O homem é situado como um ser-no-mundo e representa, ele mesmo, a própria existência, que só é alcançada quando se tem acesso à história de cada indivíduo, marcando novamente a ligação entre memória e identidade. As personagens, incapazes de viver espontaneamente, são acometidas por reflexões metafísicas e existenciais, sendo a identidade pessoal um ideal a ser atingido, algo que se busca e não pode ser definido *a priori*.

Os saltos temporais e as retomadas de eventos passados expõem a angústia e as conseqüências do trauma sofrido na ocasião, influenciando na formação do sujeito adulto. A dissociação entre a consciência que narra em um tempo presente e a personagem que é narrada por si mesma, mas no passado, compõe um jogo de vozes e imprime ao texto um caráter inacabado. Dessa forma, a verdade só é possível na fragmentação e não na falsa completude, o que nega a interpretação única da experiência humana e permite a re-significação dos fatos passados.

Até o presente momento, iniciamos a leitura dos textos teóricos sobre a memória e a identidade, bem como realizamos o levantamento bibliográfico relativo aos ensaios críticos sobre Alice Munro e Clarice Lispector.

Referências

Sobre Clarice Lispector

ARÊAS, V. **Clarice Lispector:** com a ponta dos dedos. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, B. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PONTIERI, R. (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector.** São Paulo: Hedra, 2004.

ROSEMBAUM, Y. **Metamorfoses do mal:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1999.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1999.

Sobre Alice Munro

CARRINGTON, I. P. **Controlling the uncontrollable:** the fiction of Alice Munro. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1989.

CARSCALLEN, J. **The other country**: patterns in the writing of Alice Munro. Ontario: ECW Press, 1980.

GADPAILLE, M. **The Canadian short story**. Toronto: Oxford University Press, 1988.

HOWELLS, C. A. **Alice Munro:** contemporary world writers. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts.** Ottawa: ECW Press, 1983.

MARTIN, W. R. **Alice Munro**: paradox and parallel. Ontario: John Deyell Co., 1989.

ORANGE, J. Alice Munro and a maze of time. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts.** Ottawa: ECW Press, 1983. p. 83-98.

OSACHOFF, M. G. "Treacheries of the heart": memoir, confession, and meditation in the stories of Alice Munro. In: MACKENDRICK, L. K. **Alice Munro's narrative acts.** Ottawa: ECW Press, 1983. p. 61-82.

ROSS, C. S. **Alice Munro**: a double life. Canada: ECW Press, 1992.

Bibliografia Geral

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 53-65.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIMAS, A. **Espaço e romance.** São Paulo: Ática, 1987.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Lembranças encobridoras. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. v.3.

_____. Narcisismo: uma identidade. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. v.14.

_____. O ego e o id. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. v.19.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro, 1996. v. 19.

GARCIA-ROZA, L. A. A memória. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 134-138, v. 1.

_____. Impressão, traço e texto. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 44-67, v.2.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernindade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOFMAN, S. **A infância da arte:** uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MUNRO, A**. Lives of girls and women**. New York: Vintage Books, 2001.

NASIO, J. D. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1985.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, M. G. G. V. Literatura Canadense: Heirs of the living body: uma história familiar, um contraponto entre vida e morte. In: TOMITCH, L; ABRAHÃO, M. H.; DAGHLIAN, C.; WILLEMART, P. **Além da Psicanálise**: a literatura e as artes. São Paulo: FAPESP/Nova Alexandria, 1995.

TUTAMÉIA: LABIRINTO DE IMAGENS E SÍMBOLOS

Paula Aparecida Volante
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

O universo poético de Guimarães Rosa já foi alvo de pesquisa em dissertação intitulada **A prosa poética de Tutaméia**. Durante o desenvolvimento desse trabalho percebeu-se a importância de elementos como o símbolo, a imagem, a metáfora e a alegoria na constituição do universo rosiano. Desse modo, pretende-se uma leitura de **Tutaméia** pautada na presença e função dessas estruturas, objetivando compreender a relação que estabelecem com o texto na composição de sua tessitura perfeita.

A partir de contos precisamente elaborados, caracterizados pelo sintetismo e condensação, que se aproximam dos mitos e lendas, é instaurado um regionalismo que ultrapassa qualquer fronteira espacial e adentra no universal, tudo para explorar um tema comum a qualquer ser: o homem em confronto com suas intempéries. Para Castro (1993), a universalidade de Guimarães está na sua preocupação com a essência da realidade e sentido último da existência, indo além da aparência superficial.

Para viver toda essa universalidade, Rosa cria personagens que se distinguem dos demais seres. Estes, como afirma Brasil (1969), são sonhadores, mágicos e imaginativos; demiurgos, que criam seus próprios mundos, vendo além da realidade. Sem medo, viajam pelo próprio inconsciente em busca do conhecimento e do mistério. De acordo com Coelho (1975), são guiados por uma fé inabalável, sempre esperançosos num final feliz, ou seja, que o encontro com a transcendência, a poesia, o infinito, o "lá" poderá se realizar. Lages (2002) considera que Guimarães elava esses seres à condição de poetas, afinal, eles vêem e fazem ver, transformando o banal que os cerca. Podem ser considerados como símbolos do infinito, pois, guardam sempre novos enigmas em suas almas iluminadas.

Garbuglio (1972) demonstra que o sertão, espaço onde habitam tais seres, é um universo ambíguo e perigoso, sem deixar de ser poético e autônomo; símbolo da luta terrestre dos homens. Galvão (2000) e Candido (2000) ressaltam o caráter universal e labiríntico desse sertão, possuidor de uma consistência psicológica e existencial, representante de toda a região escura do inconsciente.

A linguagem sustenta toda essa realidade graças a sua capacidade de criação e renovação, carregada de significações duplas, palavras polifacetadas, regionalismos universalizados, neologismos, arcaísmos revigorados, entre outros. César (1968) afirma que Guimarães cria seu mundo através de uma língua inesgotável em significações, poética, simbólica, pura e universal. A palavra rosiana liberta e cicatriza o sofrimento humano, introduzindo a poesia no cotidiano.

Em meio e este universo de lutas e batalhas, o símbolo surge como peça fundamental na construção da poeticidade. Chevalier (2000) considera-o como centro da vida imaginária, uma estrutura que rompe os limites e une os extremos. É a chave de um mistério que não pode ser explicado completamente; diz o indizível, ou seja, acrescenta à realidade outras dimensões, fazendo esta ser gerida por um sistema de assimilações e correspondências. Tadié (1978) e Lefebve (1980) destacam a relação do símbolo com o espírito, bem como sua capacidade de fazer uma obra de arte explodir em ambigüidade e polissemia. Jung (1977) afirma que todo símbolo tem algo de familiar, mas ocultado pela consciência. Todorov (1996) considera o significado simbólico como sendo algo vivo e inesgotável. Durand (2002) destaca o caráter criador do símbolo, além de organizador do universo.

A imagem, ao lado do símbolo, também constrói a estrutura poética de **Tutaméia**. Entendida por Paz (1995) como entidade criada pela imaginação, que pode criar verdades e unir opostos, explicando-se na sua incompletude. Bachelard (2003) considera que a imagem deve envolver o leitor através dos sentidos e resgatar aquilo que está em seu interior, numa comunhão entre sonho e realidade. Conforme aponta Bosi (2000), elas são as palavras articuladas, um todo que pode presentificar na ausência.

Segundo Eliade (2001), o símbolo, a imagem e o mito têm uma função primordial: revelar aquilo que há de secreto no ser humano. Além disso, também potencializam e renovam a língua a partir de estruturas que colocam o homem diante de contrários e desafios.

A metáfora e a alegoria são os outros componentes fundamentais para o fortalecimento do poético. A metáfora é entendida por Candido (1996) como a transposição de significado de uma palavra para outra, ou melhor, uma relação de semelhança, no qual um termo afeta e é afetado pelo outro, adquirindo uma gama de significações amplas e densas. A alegoria é convencional e arbitrária segundo Todorov (1996), tendo sua interpretação caráter obrigatório, por isso afirma-se que seu significado é finito. Kothe (1986) considera a alegoria como uma representação concreta do abstrato; do alegórico nasce a insegurança de sua aparência de certeza, já que seu significado pode não ser tão claro como pode parecer.

Tais elementos são responsáveis por compor a trama de **Tutaméia** e aparecem sob diferentes aspectos ao longo dos contos, entrelaçando-os. Um exemplo dessa ligação é o símbolo da água, recorrente em várias histórias, como *Lá, nas campinas, Ripuária* e *Azo de almirante*. Nesses contos, a água é fonte de vida, sinônimo de purificação e renascimento; mergulhar nas águas é morrer simbolicamente, retornar às origens e recuperar a energia vital. Representa a pureza, a sabedoria, a graça e a virtude, mas encerra em si valores positivos e, também, valores negativos, de criação e destruição, vida e morte.

Em *Lá, nas campinas...*, a água aparece nas lembranças de Drijimiro, jorrando de sua memória para purificá-la, refletindo sua identidade, colaborando para o reencontro com um passado ignorado. Lioliandro, em *Ripuária*, é outro personagem ligado à água, deixando-se guiar por ela e pelo desejo de atravessar o rio e chegar à outra margem, vislumbrando o desconhecido. No conto *Azo de almirante*, Hetério tem seu destino regido e transformado pela água, que o aproxima da morte, quando mata sua família, e o conduz ao renascimento, no momento em que o coloca no rumo da transformação. Nos três casos, esses homens simples, marcados pela diferenciação, vivem em meio às intempéries do destino, lutam contra tudo que os afasta da poesia do mundo, para permanecer no caminho que os conduze ao *lá*. Eles possuem dentro de si uma chama que os ilumina nos momentos de escuridão e dissipa as névoas da dúvida.

O triângulo e o número três são outros símbolos encontrados nesse tecido. Encerram em si a ligação entre o terrestre e o divino. Neles, nada pode ser acrescentado ou tirado, pois concretizam a perfeição, união e harmonia, por isso guardam em si a representação das fases da vida: nascimento, crescimento e morte. Entretanto, também apontam para o superior, onde se encontra o renascimento e a renovação. Assim, o triângulo/três pode ser o indicador do percurso natural do homem, que parte das imperfeições da base para atingir o cosmo do topo.

No conto *Tresaventura*, o personagem é uma menina caracterizada pela fragilidade e pequenez, mas sua aparência esconde a grandeza da alma. Ela deseja conhecer um arrozal, localizado próximo à sua casa e visto como um lugar sagrado, onde a comunicação com o superior pode acontecer. Tal personagem é dona de três nomes: Maria Euzinha, Djá e Iaí. Todo o caminho até o arrozal, bem como determinados acontecimentos, tem como função fazer a menina encontrar-se consigo mesma, definindo sua identidade e, como conseqüência, escolhendo definitivamente um nome. A personagem do conto *Reminisção* também é caracterizada por possuir três nomes: Nhemaria, Drá e Pintaxa. Esta é dona de uma identidade incerta, pois, na concepção popular é ressaltada negativamente pela sua aparência física, enquanto Romão, o marido, vê sua essência e verdadeiras qualidades interiores. A morte é,

nesse caso, o início para uma nova vida, já que o fim desse homem é a chave para o renascimento de Nhemaria.

Desse modo, tanto Maria Euzinha, como Romão são seres guiados por uma fé incorruptível, que lhes dá força suficiente para enfrentar o obstáculo, concretizado na opinião daqueles que os cercam e que são incapazes de ver a verdade do mundo. Eles transformam a realidade e tornam-se criadores de um universo particular e maravilhoso, reencontrando a poesia em meio ao cotidiano.

Esse trabalho objetiva, portanto, analisar um número significativos de contos de **Tutaméia**, visando compreender detalhadamente a função desempenhada pelo símbolo, a metáfora, a alegoria e a imagem nas histórias narradas; as relações que estabelecem com os personagens; como colaboram na construção da unidade da obra, vista pelo próprio Guimarães como um "todo perfeito"; de que forma se relacionam, entre outros questionamentos.

Tendo em vista a amplitude que possuem esses quatro elementos – o símbolo, a imagem, a alegoria e a metáfora -, optar-se-á por trabalhar detidamente com o símbolo e a imagem, mais abundantes nos contos e, de modo mais superficial, com a alegoria e a metáfora. Essa escolha foi feita levando em consideração a maneira como se definem e por serem elementos que se encontram interligados desde sua origem, na medida em que um surge a partir do desdobramento do outro. Por isso, a impossibilidade de suprimir qualquer um deles numa pesquisa.

A escolha dos contos que serão analisados será feita com base na presença de tais estruturas, visando selecionar aqueles em que aparecem com maior ênfase, ou ainda, contos que se relacionam com outros pela recorrência de temas ou de qualquer um dos elementos estudados, tudo para alcançar o objetivo proposto. Tal método de escolha já foi colocado em prática com os contos que seguem: **Ripuária**, **Lá, nas campinas...** , **Tresaventura**, **Azo de Almirante**, **Presepe, Se eu seria personagem**, **Curtamão** , **Quadrinho de história, Barra da vaca, Reminisção** e **Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi**.

A contribuição que se pretende dar aos estudos das obras de Guimarães Rosa é a de mostrar como o símbolo, a metáfora, a alegoria e a imagem estão presentes nesses contos rosianos e o papel que desempenham na sua composição.

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. **A Terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos).

_____. **A Terra e os devaneios da vontade:**ensaio sobre as imaginação das forças. Tradução de Maria Eugênia Galvão. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. (Coleção Tópicos).

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** 6ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL, A. **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Humanitas, 1996.

_____. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese.** 4.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p.119-139.

CASTRO, D. A. de. **Primeiras estórias: Guimarães Rosa:** roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

CESAR, G. **Guimarães Rosa.** [Porto Alegre] Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1968.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Introdução. In: _____. **Dicionário de símbolos.** 15.ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p.11-41.

CIRLOT, J.E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens E. F. Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, N. N.; VERSIANI, I. **Guimarães Rosa:** dois estudos. São Paulo: Quirón, 1975.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica).

GARBUGLIO,J. C. **O mundo movente de Guimarães Rosa.** São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, J. A. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

JUNG, C.G. **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janaeiro: Nova Fronteira, 1977.

KOTHE, F. **A alegoria**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LAGES,S.K. **João Guimarães Rosa e a saudade.** São Paulo: Ateliê, 2002. (Estudos Literários,13).

LEFBEVE, M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEXIKON. H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon J. Paschoal.São Paulo: Cultrix, 2009.

LOPES, E. **Metáfora:** da retórica à semiótica. 1ed. São Paulo: Atual, 1986.

PAZ, O. **O arco e a lira.** 2.ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ROSA, J. G. **Tutaméia.** 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

TADIÉ, J. **Le récit poétique.** Paris: PUF Écriture, 1978.

TODOROV,T. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszhy. Campinas: Papirus, 1996. (Coleção Travessias do Século).

TRESIDDER, J. **O grande livro dos símbolos**. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TEMPO E MEMÓRIA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* DE GUIMARÃES ROSA

Renata Acácio Rocha
Maria Célia de Moraes Leonel
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

A memória depende diretamente do tempo para se constituir e o tempo depende da memória para poder permanecer. É por meio da relação do indivíduo com o tempo que ele constrói a memória, possibilitando a preservação da sua identidade e a constituição da sabedoria. A narrativa, por sua vez, é um meio privilegiado pelo qual configuramos nossa

experiência temporal. O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo (RICOEUR, 1994, v.1, p.15).

No romance *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1958), essa experiência temporal humana é-nos apresentada e veiculada no decurso da rememoração. Nele verifica-se que a relação entre memória e tempo é indispensável para a construção da identidade da personagem que narra e para o desenrolar da narrativa. *Grande sertão: veredas*, como se sabe, é a história de um jagunço aposentado que passa em revista a sua vida para um ouvinte que permanece, do princípio ao fim, invisível para os leitores. A viagem ao passado realizada por Riobaldo constitui a tentativa de encontrar a si mesmo mediante o que decorreu, o que apenas se torna possível com o uso da memória.

O objetivo desta pesquisa é examinar como ocorre a relação entre tempo e memória em *Grande sertão: veredas* e qual a sua importância para a narrativa e para a constituição da identidade do narrador-protagonista, Riobaldo. Para alcançar tais objetivos, a metodologia adotada baseia-se no levantamento, na seleção, na leitura e no fichamento de dois tipos de textos: a obra de Guimarães Rosa, em especial o romance escolhido, e estudos que compõem o embasamento teórico da pesquisa, agrupados em três dimensões: a) ensaios críticos sobre a obra rosiana em geral, como os de Antonio Candido (1991), Cavalcanti Proença (1959), Walnice Nogueira Galvão (1972), Willi Bolle (2004), e sobre o tema em pauta, como os de Donaldo Schüler (1991), Jean-Paul Bruyas (1991) e Márcio Seligmann-Silva (2009); b) proposições sobre as categorias narrativas, especialmente sobre o tempo, como os estudos de Gérard Genette ([197-]) em *Discurso da narrativa*; c) proposições filosóficas e/ou psicológicas sobre a memória e o tempo, tendo como base a obra de Henri Bergson (1999), *Matéria e memória*, a de Martin Heidegger (2005), *Ser e tempo*, e a de Paul Ricoeur (2007), *A memória, a história, o esquecimento*.

A travessia riobaldiana pelo tempo

O narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, é-nos apresentado não só como um ser dividido, mas também com uma personalidade não unificada. Renunciando, em parte, aos poderes que um dia o elevaram para além da própria estatura, Riobaldo passa em revista o passado, tentando construir a sabedoria com o auxílio da rememoração da experiência vivida. *Grande sertão: veredas*, segundo Márcio Seligmann-Silva (2009, p.132-133, grifo do autor), pode ser visto como uma "**performance da memória e do ato de recordação**". O exame crítico do passado, que obceca o narrador, nasce da tentativa desesperada de encontrar a chave da vida, dar-lhe unidade e fazer dela um julgamento uno,

pois Riobaldo sente-se como um estranho para si mesmo. O jagunço reflexivo que narra a história precisa retornar ao passado, recuperar o antigo Riobaldo e construir a sabedoria por meio da memória dos fatos vividos. O romance surge da consciência de Riobaldo voltado para si mesmo e para o mundo que o cerca. Refletindo sobre o mundo, ele é levado a refletir sobre si mesmo (SCHÜLER, 1991, p.364).

O ato de pensar o mundo é momento posterior ao da descoberta, pois o indivíduo necessita desta em seu estado puro para, posteriormente, já distanciado da experiência, estruturar o relato e, conscientemente, comparar e relacionar os dois momentos para elaborar a sabedoria. É com olhos de jagunço aposentado, que o narrador analisa o Riobaldo que um dia foi: "O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou." (ROSA, 1958, p.24).

Existem, em *Grande sertão: veredas*, segundo Donaldo Schüler (1991, p.363), dois planos que se sobrepõem e se misturam: o da ação e o da reflexão. O presente é, para Riobaldo, o tempo da reflexão, momento em que procura organizar, entender e desvendar os mistérios do passado. Já o passado é o tempo da ação, momento caótico, misterioso e absurdo. No romance em questão não há, em geral, fatos presentes, mas interpretações feitas *a posteriori* por quem tudo viveu e sentiu muito de perto – "Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo." (ROSA, 1958, p.133). A revisão feita por Riobaldo do passado torna-se, dessa forma, a essência do livro. A história do ex-jagunço nasce da tentativa de recuperar a interioridade por meio do monólogo retrospectivo; assim, ele tenta encontrar a significação da experiência ao reconstituí-la pela palavra.

O presente, ambíguo em si, é obscuro, porque é presente, mas é apenas por meio dele que se pode recuperar o saber, uma vez que é somente pelo discurso que se pode nomeá-lo e organizá-lo, seja para si mesmo, seja para um ouvinte, como observa Riobaldo: "O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos que é que o escuro é claro." (ROSA, 1958, p.182). Porém, ao presentificar e/ou reorganizar um saber, o discurso já o instaura como outro, porque o está representando, conferindo-lhe, assim, estatuto de imagem. Imagem que não deve ser entendida como objeto projetado, mas como constituição de um novo objeto, nesse caso, a sabedoria. (RUNHO, 2001, p.26).

A atitude de Riobaldo em relação ao passado não é a busca do encantamento, mas, sim, do entendimento crítico. À memória não é solicitado o exercício de repetição, mas

requer-se que ela seja um "instrumento técnico" que apresente, sob o olhar seco da consciência, os fatos não elaborados, que não se inserem num lugar previamente conhecido, num todo já ordenado. Tal atitude permite explorar, arqueologicamente, os materiais desordenados, quebrados, ambíguos, contestáveis, que permitem talvez formar, pouco a pouco, uma ideia do edifício que é a identidade do indivíduo. Nisso ressurgem elementos já perdidos no tempo, elementos esparsos do passado que está sendo construído (BRUYAS, 1991, p.464).

A narrativa de Riobaldo é fragmentada e saturada de emoções. A sua construção é o meio que o narrador encontrou de articular os fragmentos do eu e constituir a identidade. "Seu fio narrativo executa saltos, assim como o universo de nossa memória o faz, comandada tanto pelo princípio das afinidades eletivas, como por exigências emocionais." (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.135). Devido à oralidade e ao fluxo da memória, a narrativa antecipa eventos, apresentando-os de forma desordenada que requer do leitor atenção dobrada. O tempo do narrador não é o do relógio e nem obedece a uma cronologia ordenada; na narrativa produzem-se muitos volteios (MONTEIRO, 2006, p.55).

> A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 1958, p.95).

A quebra da sequência cronológica, que cria a ilusão de resultado de rememoração e, ao mesmo tempo, de naturalidade coloquial, de não premeditação do monólogo de Riobaldo, obedece a um plano rigorosamente elaborado. Essa aparente desordenação temporal é, do ponto de vista psicológico, fortemente coesa e organizada no todo indivisível de uma narrativa maciça, sem intervalo, entremeada de divagações, de histórias marginais, de incidentes episódicos – "Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo." (ROSA, 1958, p.94). No discurso, o narrador se confunde, diz uma coisa e logo após a contradiz. Empreendendo uma verdadeira travessia dentro de si mesmo depara-se com as dificuldades da tarefa à qual se propôs: "Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares." (ROSA, 1958, p.175). A ordem temporal espontânea, a associação livre, a ausência de deliberação e a lógica

interna da memória são os efeitos produzidos pela narrativa. Tais características favorecem a atualização de conteúdos mentais implícitos, atraem e aglutinam os fragmentos dispersos da personalidade de Riobaldo. Narrar é, portanto, uma travessia através do tempo e dentro da nebulosa da memória.

A distância temporal que separa Riobaldo-narrador de Riobaldo-jagunço concede ao narrador a oportunidade de observar tudo com olhar desperto e indagador. Do presente, o jagunço aposentado, o homem recluso retoma o passado para reconstruir a sua história e alcançar a sabedoria. As indagações sobre o mundo e a vida, na verdade, visam desvendar a própria existência, dar sentido à vida e ao que dela foi feito. Produto do tempo, o homem de hoje tenta entender o homem de ontem e, assim, encontrar a própria identidade.

Passado o tempo da ação, da jagunçagem, do amor impossível, chega o tempo da reflexão, da reclusão, da indagação, momento que apenas é possível por meio do exercício da memória. É devido a essa incessante busca do verdadeiro eu do narrador-protagonista, que tempo e memória se relacionam, o que nos permite afirmar, inicialmente, que esse vínculo constitui um dos eixos que move a narrativa. O questionamento que nos colocamos é: como a relação apontada entre tempo e memória funciona e auxilia Riobaldo a construir a narrativa e a sua identidade? Antes de mais nada, podemos dizer que *Grande sertão: veredas* é a história de um homem em busca de si mesmo. Os inúmeros questionamentos que dessa afirmação certamente irão surgir (e que moverão o estudo), o aprofundamento da pesquisa responderá.

Referências

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

BOLLE, W. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 2004. (Coleção Espírito Crítico).

BRUYAS, J.-P. Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.458-477. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.294-309. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 51).

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2005. 2v.

MONTEIRO, C. A. de F. O espaço iluminado no tempo volteador (Grande sertão: veredas). **Estudos Avançados**, São Paulo, v.20, n.58, p.47-64, set./dez. 2006.

PROENÇA, M. C. Trilhas do Grande sertão. In: _____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p.151-241. (Documentos Brasileiros, 102).

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et all. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994-1997. 3v.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.

RUNHO, R. C. **A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias**. 2001. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

SCHÜLER, D. Grande sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, E. de F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.360-377. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

SELIGMANN-SILVA, M. Grande sertão: veredas como gesto testemunhal e confessional. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p.130-147, jan./jun. 2009.

O UNIVERSO IMAGINÁRIO EM MÁRIO QUINTANA: UMA EXPERIÊNCIA PARA LEITORES DE TODAS AS IDADES

Rosilene Frederico Rocha Bombini
Guacira Marcondes Machado Leite
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O *corpus* desta pesquisa está focado na obra de Mário Quintana cuja poesia chama a atenção de diferentes públicos leitores. Em sua obra percebemos experimentações literárias nas quais o autor mostra a sua originalidade, oscilando entre o tradicional e o moderno, inventando e reinventando temas e formas para encantar e até chocar o leitor. Percebe-se que o autor apresenta-se multifacetado, ora com características simbolistas, românticas, ora

realistas, outras surrealistas e outras ainda com visão irônica (modernista) em relação à vida do homem contemporâneo. Tudo isso, no entanto, com muita criatividade em textos marcados por um estilo inovador.

Este trabalho encontra-se em fase de leituras e fichamentos de obras que tratam da poesia de Mário Quintana, leitura e seleção dos próprios textos do poeta e busca de referências para o embasamento teórico visando ao desenvolvimento da pesquisa. Neste ano, foi possível fazer uma pesquisa no acervo do autor, disponibilizado a pesquisadores no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Na oportunidade, o contato com os manuscritos e a correspondência do poeta trouxe contribuições importantes para o desenvolvimento da pesquisa, especialmente na observação do fazer literário, da escolha minuciosa das palavras e das correções existentes ao longo de toda a obra. O diálogo com os diferentes públicos leitores pode ser percebido na variedade de correspondência recebida e enviada, tendo como admiradores poetas e críticos renomados até o público mais leigo e iniciante em poesia. Espera-se, com este trabalho, contribuir para a produção de material que sirva de subsídios para outros estudos a respeito da obra quintaneana.

Analisando a obra do poeta, pode-se perceber o aparecimento da reflexão criadora na linguagem poética e no processo de criação da sua poesia, seja por meio da prosa poética ou de versos, rimados ou não. Dessa forma, Mário Quintana não só faz poesia, mas também fala de poesia, como em seu *Caderno H*, no qual aborda com grande refinamento concepções de Arte, Linguagem, Literatura e Poesia.

Vê-se, ao longo da leitura de seus minitextos, grande preocupação com o tema da linguagem, com a metalinguagem. De acordo com Octavio Paz, em *O arco e a lira* "... o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras" (PAZ, 1982, p. 36).

Corroborando a preocupação literária de Quintana quanto ao interesse pela palavra, apresentamos aqui o estudo de Antonio Cândido, quando teoriza os fundamentos do poema e, especialmente, do verso: "A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matriz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação" (CÂNDIDO, 2000, p. 59).

O poeta, de forma geral, sempre foi uma pessoa especial, sempre fez algo especial. Concentra-se, afirma-se, liberta-se. O poeta experimenta o universo por meio da linguagem. Dessa forma, a poesia trabalha com a reflexão e a imaginação e nunca se deixa analisar

completamente. A função do poeta é ser um filtro, não deve conter preconceitos ou ideologias: o poeta deve deixar o filtro o mais longe possível dessa subjetividade.

Assim ocorreu com Quintana e, decorrente desses aspectos, destaca-se aqui a importância desse autor que soube "ser" e "viver" poeta. Mas, o que vem a ser um poeta? De acordo com o escritor Mario Faustino, em sua obra crítica *Poesia e experiência*, o poeta é "um ser humano como os outros; em cada poeta a condição humana pode assumir feições tão variadas quanto no caso dos demais homens; [...] um homem dotado de certa capacidade de percepção e de expressão, ambas verbais" (FAUSTINO, 1977, p. 43). Sim, o poeta é aquele que vê o mundo com palavras; depois, exprime em palavras tudo o que conseguiu captar.

Ainda na visão de Faustino (1977), há três posições importantes para o artista da palavra expressar-se. Em primeiro lugar, o poeta, ao pensar sobre o mundo, deve ser objetivo, quer dizer, ser capaz de reconhecer as diversas categorias de fatos; ter uma mentalidade aberta e ser receptivo a novas ideias. Em segundo lugar, o poeta precisa raciocinar de forma sintética e analítica, com a capacidade de ter uma visão do conjunto e das situações. Em terceiro lugar, é preciso que o poeta perceba a mutabilidade das coisas e raciocine sobre o mundo evolutivamente.

Diante dessas proposições, o fazer poético de Quintana encaixa-se perfeitamente nas considerações de Faustino (1977). Quintana é o poeta que apreende o mundo sensorial e intelectualmente. Ele ousa, experimenta dizeres novos, mostra uma escolha diferente de palavras e faz um novo arranjo com elas. Constrói uma poesia mais pessoal quando apresenta a "novidade", o estranhamento no verso.

Para Quintana, imaginação é uma atividade produtora, criadora de novas realidades, não meramente reprodutora de realidades pré-existentes. Se se tentasse resumir o que é a essência da poesia para Mário Quintana, esse vocábulo seria imaginação e, por conseguinte, a capacidade de se criarem imagens. Para Quintana, poesia e imaginação se confundem; são, na realidade, uma mesma coisa.

A imaginação decompõe toda a criação; segue regras do fundo da alma do artista, pois este traduz o mundo da arte em um mundo novo. Depois de observar, o poeta arquiva tudo para, mais tarde, reorganizar o universo apresentando-o em uma nova ordem. Citando Baudelaire, "a imaginação é a análise, é a síntese [...] ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo" (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). Assim, entendemos que a imaginação decompõe o mundo e depois o reconstrói por meio da inteligência do poeta.

A reflexão sobre a imaginação e o fazer literário e, consequentemente, a linguagem literária é demonstrada ainda de maneira tímida na obra *A rua dos cataventos*; mais adiante, com a publicação de *Canções*, Mário Quintana concentra-se mais na palavra, demonstrando uma consciência metalinguística mais verbal, tendo como limite de sua enunciação o nome. Essa última obra faz o poeta oscilar entre a atitude nominalista e uma postura mais realista diante da linguagem.

A publicação de *Espelho mágico*, em 1951, demonstra uma preocupação maior com a retórica, com o fazer literário e, por vezes, reflete o conflito teórico por que passava o poeta. O informalismo de Quintana opõe-se ao formalismo dos autores da geração de 45, pois seus textos não são nem prosa nem poesia, são seus "quintanares", conforme o próprio poeta denomina suas produções.

Para o poeta e ensaísta José Paulo Paes, as metáforas apresentam maneiras de inovar a linguagem. Segundo o autor, existem as metáforas **de invenção**, que causam a surpresa da descoberta, e as metáforas **de convenção**, já assimiladas pela língua, já entendidas pelos usuários. Explicando a figura, Paes (1997) apresenta a idéia de que a metáfora está na aproximação das coisas do mundo. A linguagem poética parte do que está fora, faz o desvio e cria sua própria realidade. Quanto mais afastados semanticamente os termos se apresentam, maior será o grau de absurdidade; quanto mais afastados, mais surpreendentes.

De acordo com Paes, em seu ensaio *Para uma pedagogia da metáfora*,

> [...] a quebra da continuidade lógica da frase pelo 'enigma' da metáfora gera os efeitos de surpresa e mistificação assinalados por Aristóteles. Surpresa e mistificação que se trocam em prazer no momento em que o ouvinte ou leitor atina com as relações virtuais escamoteadas da frase e as restitui a ela, restaurando-lhe assim a continuidade lógica. (PAES, 1997, p. 19).

Acreditamos que as metáforas quintaneanas aproximam-se das "de invenção" citadas por Paes, tamanha é a originalidade do poeta ao propor pensamentos surpreendentes e enigmáticos, com deslocamentos inesperados estabelecendo relações entre palavras que nunca se uniriam. Suas metáforas são fortes, algumas se tornaram lugar-comum no meio intelectualizado, como o texto "Cartaz para uma feira de livro", do *Caderno H*: "o verdadeiro analfabeto é o que sabe ler e não lê". Outras observações mais diretas das imagens e o raciocínio ligado a conexões pouco evidentes levaram o poeta a achados metafóricos, como o dístico "Guerra" de *A cor do invisível*: "Os aviões abatidos / são cruzes caindo do Céu". Ainda de forma zombeteira, o poeta refere-se à esperança como "um urubu pintado de verde".

Destacando o constante universo dos jogos de palavras e imagens nos textos do poeta, ressaltamos a importância desse elemento criativo e irreverente – o jogo – em sua obra. Explorando esse aspecto lúdico presente em inúmeros textos de Quintana, aproximamos essas considerações ao estudo desenvolvido por João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade*, quando afirma que poeta e leitor são parceiros de um mesmo jogo; estes aproximam-se ou distanciam-se conforme o grau de absorção da palavra. O poeta é um instaurador de enigmas, o seu dizer produz a reflexão. Nas palavras do teórico "o poeta é aquele que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma." (BARBOSA, 1986, p. 15)

O texto poético infantil carrega a conotação de jogo semelhante às cantigas, às parlendas e aos trava-línguas. As rimas, as aliterações, a sonoridade, o reconhecimento das imagens transmitidas pelas metáforas são recursos da linguagem que se aproximam do lúdico e conquistam a criança por tornar sua leitura uma espécie de jogo, uma brincadeira com as palavras. Uma das principais obras infantis de Quintana, *Pé de pilão*, publicada originalmente em 1968, insere-se no terceiro período de obras infanto-juvenis do Rio Grande do Sul.

Segundo Huizinga, no capítulo O jogo e a poesia, "a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica" (HUIZINGA, 1999, p. 133). Ainda no entendimento desse autor, a poesia não pode possuir apenas uma função, a estética, ou ser explicada apenas por meio da função estética. E acrescenta que

> em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia representa uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição. (HUIZINGA, 1999, p. 134).

Pé de pilão é um livro que apresenta linguagem poética com ritmo popular, de redondilhas maiores, rimas, versos em dísticos. A forma e a expressão são inconfundivelmente de poesia, contando a mágica história do encantamento / desencantamento do menino Matias e da avó, repleta de peripécias e transformações surpreendentes. A valorização do aspecto lúdico da linguagem impulsionou a expansão da poesia destinada à criança, introduzindo, nos versos e nas estrofes, a perspectiva da diversão, do jogo e da brincadeira. Para a pesquisadora Nelly N. Coelho, em *Pé de pilão*

> A narrativa poética vai-se desdobrando em outros inesperados acontecimentos que saem uns dos outros como de uma caixa de surpresas. [...] ...o fluxo poético se forma de lembranças de velhas histórias, tropelias de animais situações absurdas e engraçadas, feitiçarias ou milagres de Nossa Senhora... tudo resultando num jogo divertido que atrai e estimula a imaginação criativa do leitor ou ouvinte. (COELHO, 1983, p. 249).

Conforme também observa Regina Zilberman (1982, p.131-2), um dos tipos predominantes na poesia infantil brasileira são as próprias crianças e animais. Os animais, ao mimetizar atitudes humanas, exploram o lado cômico e desencadeiam o ludismo na poesia infantil. Mário Quintana fez um texto brincalhão, tecido com caráter surpreendente e alegrias, com o qual se sintonizam crianças e adultos que não se distanciaram da infância.

Além de *Pé de pilão,* Quintana dedicou outras obras às crianças como *O batalhão das letras* (1948), *Lili inventa o mundo* (1983), *Sapo amarelo* (1984), *Nariz de vidro* (1984) e *Sapato furado* (1994) - livro póstumo. Essas obras serão estudadas, posteriormente, no desenvolvimento da pesquisa.

Cotejar as obras tão diversificadas de Quintana – a chamada principal (adulta) e a infantil – será um dos desafios a serem revelados nesta pesquisa. Isso se justifica pela ausência de estudos específicos que relacionam seus trabalhos. Diante desse universo tão espetacular, pergunta-se: que recepção poderá determinar a leitura de suas obras? Qual percurso o leitor fará ante a obra quintaneana? De que maneira a leitura do texto poético pode se tornar um jogo? Como os aspectos lúdicos da obra de Quintana podem ser captados pelo leitor de diferentes idades?

Essas reflexões sobre a obra do poeta Mário Quintana parecem justificar a pertinência em se estudar e cotejar os textos de sua obra chamada principal e sua obra infantil, o que aparentemente nos forneceria grande material de pesquisa para o trabalho aqui proposto**:** O universo imaginário em Mário Quintana - uma experiência para leitores de todas as idades.

A *metodologia* para a realização da pesquisa em proposição deverá delinear teoricamente os aspectos caracterizadores do texto poético moderno; para tanto, serão estudadas obras e autores que enfoquem a poesia moderna, em especial, da lírica poética moderna da segunda geração modernista. Será desenvolvida uma pesquisa de cunho bibliográfico, tendo como ponto de partida o método dedutivo e ainda utilizando-se o método comparativo, quando nos referirmos aos estudos das diversas obras.

Para a conceituação do poético e para a análise das obras de Mário Quintana, faremos uso, sobretudo, de publicações sobre a teoria da poesia de autores tais como Antonio Cândido, Octavio Paz, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Bachelard, Hamburger e Friedrich. Ressaltamos,

no entanto que, com o desenvolvimento da pesquisa, a bibliografia ora apresentada poderá ser ampliada com o objetivo de fazer uma melhor descrição do problema.

Quanto à teoria da poesia infantil, esta pesquisa será norteada por obras e estudos de pesquisadoras renomadas como Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Diana Maria Marchi entre outros.

Deverá constar também deste trabalho um estudo sobre a estética poética da segunda geração modernista do século XX, período no qual o autor a ser estudado se insere, apesar de recusar veementemente todo e qualquer rótulo para si e para sua poesia. Tal estudo deverá descrever e desenvolver um repertório das sutilezas e das marcas essenciais dessa linguagem poética e, comparativamente, associá-las ou não à poética quintaneana.

Far-se-á importante definir o estilo e as marcas de Mário Quintana por meio de levantamento dos procedimentos literários e, principalmente, poéticos que caracterizam seus textos, para estabelecermos parâmetros de comparação a fim de servirem de instrumento de análise da evolução de sua obra.

Tendo como apoio a fundamentação teórica da pesquisa, será apresentada uma análise comparativa da obra principal e da obra infantil, na qual finalmente serão apontados os aspectos semelhantes e/ou diferenciadores das marcas do autor e de sua poesia voltada aos mais diversos públicos.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil / juvenil brasileira**: 1882-1982. São Paulo: Quíron, 1983.

FAUSTINO, Mário**. Poesia e experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

O SAGRADO RELUZ: ASPECTOS DO DIVINO NA POÉTICA DE PÍNDARO

Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero
Fernando Brandão dos Santos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Nosso trabalho de pesquisa se propõe a abordar a poesia pindárica, sobretudo, pelo viés de seu aspecto religioso e por sua expressão da dimensão do divino. Consideramos assim duas abordagens fundamentais, quais sejam: 1) a consideração, do ponto de vista da execução dos epinícios, do caráter performático das odes de Píndaro, tomadas em sua dimensão de poesia-ritual; 2) a análise das construções expressivas, simbólicas e míticas, que se valem de sentidos relacionados à noção de brilho/luz e que, muitas vezes atualizadas na imagem do ouro, instauram no texto a representatividade do sagrado e de seus atributos.

Para tanto, optou-se pelo estudo da *Olímpica I*, ode escolhida por ser exemplar quanto aos aspectos mais relevantes a presente pesquisa. Destarte, o epinício selecionado será objeto de tradução para o português, estudo e análise, visando o desenvolvimento das reflexões propostas.

A ode pindárica, confluência expressiva transfiguradora de canto, dança e poesia, assume, no que tange à sua execução, por seu caráter e vocação religiosa e performática, os contornos do que podemos chamar de poesia-ritual.

Em sua dinâmica expressiva o canto de Píndaro vale-se tanto da metáfora poética quanto da narrativa mítica para realizar-se enquanto manifestação de natureza cultual, cuja configuração implica desdobramentos de ordem religiosa e social. Alinhados com esta perspectiva, permitimo-nos ver a poesia de Píndaro extrapolando a dimensão puramente estética e adquirindo, em seu sentido mais profundo, o caráter do rito. Aqui, a problemática da *performance* surge como eixo central de nossa reflexão por quanto é nela que se atualizam os sentidos e representatividades do discurso pindárico.

Neste sentido, interessa-nos particularmente considerar na construção de nossa leitura da ode de Píndaro, a especificidade sócio-histórica da *performance* bem como o modo pelo qual o sagrado é através dela vivenciado pela coletividade. Acompanhamos assim a reflexão de Calame sobre a construção do discurso do epinício pindárico e de como este articula as imagens poéticas de sua enunciação e as vincula às circunstâncias da celebração na "*performance ritual do canto*"[1].

O poeta, oficiante de um ato-ritual, atua como um porta-voz do divino, manifestando, através de sua *sophia*[2], os contornos do sagrado revelado e, suscitando assim, a hierofania reveladora, a manifestação da sacralidade cósmica que investe de significado a realidade humana.

A dimensão religiosa surge aqui como uma particularidade singular da poética de Píndaro, sobretudo porque sua concepção manifesta e os mecanismos poéticos que a verbalizam são de uma densidade e complexidade extremamente específicas. Com efeito, tomado em seu aspecto performático e ritualístico o epinício surge como celebração que atualiza tanto a eficácia social quanto cultural dos mitos e valores que enuncia, agindo assim sobre o espírito de toda a coletividade que deles partilha como patrimônio e identidade grupal.

Esta transmutação poética que Píndaro opera, verbalizando o sagrado em seus epinícios, e que atua sobre o espírito de uma coletividade, traduz-se, amiúde, por uma construção mítico-simbólica de valores relacionados à noção de brilho e de luz, tecendo assim uma metáfora fulgurante do sagrado que se desdobra e se perfaz plasticamente na poética pindárica.

A abordagem crítica e investigativa dessa esfera de representação na poesia de Píndaro tem por objetivo problematizar teoricamente a percepção do sagrado que nela se demonstra, os meios poéticos de sua representação e, como vimos de insistir, a sua articulação ritualística e performativa.

Segundo Maria Helena da Rocha Pereira em sua apresentação a *Sete Odes de Píndaro* "a presença do divino, na sua relação com o humano, é uma constante na obra de Píndaro". De fato, a poética de Píndaro é marcada por um profundo caráter religioso, elemento que se projeta através da narrativa mítica e que constitui um dos alicerces essenciais de sua poesia bem como do trato dado à mesma.

---

[1] C.Calame, *Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito*, IN: *Letras Clássicas*/ Dep. de Letras Clássicas e Vernáculas/ n. 1 (1997) – São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1997; p. 62.

[2] Cf. O. I: ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις ὁμιλεῖν, πρόφαντον σοφίᾳ καθ᾽ Ἕλλανας ἐόντα παντᾷ.

É categórica a abordagem dada ao mito de Tântalo e Pélops pelo poeta na Olímpica I em que se rejeita a versão segundo a qual Tântalo convidara os deuses para um banquete em que lhes servira as carnes do próprio filho, Pélops, e na qual Deméter chegara a comer um pouco de seu ombro:

> *Mas a mim ínvio é glutão aos*
> *bem-aventurados chamar. Renuncio.*
> *Funesto quinhão é o que cabe*
> *frequentemente aos maledicentes;*[3]

Se Píndaro retifica uma variante distinta do mito por não aceitar que um deus, enganado, cometa antropofagia é evidente que a concepção do sagrado que se projeta no poema é específica o suficiente para que se assuma tal postura. Ela passa pelos valores luminosos da excelência (*areté*), da beleza (*agatós*) e da luz e, sendo assim, a poética pindárica refuta tudo aquilo que é incompatível com sua percepção dos deuses.

Perscrutando a significação e a natureza da estrutura cíclica de articulação de palavras relacionadas semanticamente à noção de brilho, depreende-se das composições do poeta tebano que o ouro, em meio ao implexo de suas metáforas e analogias, consiste em um signo fundamental para a representação icônica verbalizada do sagrado.

Podemos vislumbrar nessa imagem do ouro, trabalhada ao longo de seus poemas, um dos signos fundamentais da composição cujo *preambulum* apresentamos a seguir:

> *A melhor coisa é a água, e*
> *o ouro, incandescente fogo,*
> *que distingue-se na noite*
> *mais do que a riqueza exaltadora de homens.*[4]

O ouro, um dos signos maiores da poética pindárica, parece encerrar uma significação e uma essência mais valiosas do que o aspecto puramente material, um caráter intrinsecamente místico, associado aos seus aspectos de pureza, brilho e imperecibilidade.

Nesse sentido, Maria de Fátima Sousa e Silva observa: "O que escondem ouro e fogo por trás do fascínio do seu brilho dourado? Bens materiais é reposta que resulta de uma leitura imediata, que dão *status* aos que deles são, entre os homens, os felizes detentores. Mas esse, mesmo se inegável, não é o seu sentido absoluto. Para além da aparência sedutora, há um bem

[3] Tradução própria a partir do texto estabelecido por Aimé Puech, *Pindare*, Paris: Les Belles Lettres, 1970.
[4] *ibidem.*

maior que com o ouro partilha perpetuidade e pureza, e que vai além da simples opulência: esse chama-se excelência e é o segredo que dá sentido à vida"[5].

J. Duchemin em sua obra *Pindare, poéte et prophéte* (1955), trata justamente no capítulo "L'expression et le symbolisme" da sacralidade e da conotação mística do ouro, da luz e das cores na poesia de Píndaro. A autora estabelece analogias dos aspectos religiosos do ouro e da luz na poética pindárica com manifestações recorrentes em outras culturas, abrangendo dimensões de fenomenologias religiosas, míticas e literárias. Segundo sua reflexão, essas analogias apontam para um fundo humano ancestral e primitivo comum, não necessariamente histórico, mas, sobretudo, enquanto constantes representativas de estruturas fundamentais da psique humana.

O ouro é para Píndaro o símbolo da presença e da consumação do divino no mundo humano, ele se configura como representação icônica da luz que distingue o sagrado e pela sua dimensão de riqueza social e material. Não é difícil conceber isso se levarmos em conta o ideal aristocrático de Píndaro, que é herdeiro de uma tradição helênica consagrada pela épica-heroica. O divino se torna manifesto no ser humano pela excelência (*areté*), o homem que têm uma relação individual com os deuses é o herói cujas origens familiares estão enraizadas no universo mítico, cuja posição na sociedade está, por sua vez, definida por essa glória divina que o envolve e que é manifesta através de sua condição de nobreza social.

Com efeito, o ouro sugere, assim, a glória, a manifestação divina no mundo humano, aquilo que é efêmero participando da perenidade sagrada, e a celebração do epinício em seu ato de *performance* ritual surge como o espaço privilegiado no qual o canto faz convergir tanto as circunstâncias de sua enunciação quanto as narrativas míticas e construções poéticas de que se vale, lançando sobre o vencedor dos jogos que elogia os paradigmas míticos que o iluminam e sacralizam, reforçando o valor da vitória e o patrimônio mítico e cultural comum que veicula frente à coletividade.

A presente proposta de pesquisa parte do pressuposto de que a poética pindárica, cuja importância e relevância desde a antiguidade não é passível de mensuração, tem como uma de suas bases essenciais tanto uma religiosidade específica quanto um caráter de *performance* ritual que se desdobram em mecanismos expressivos cuja abordagem científica muito tem ainda por contribuir ao universo múltiplo de dimensões que se agregam a uma poesia da grandeza da de Píndaro.

---

[5]Maria de F. Sousa e Silva. *O brilho do ouro e o fulgor da glória: Olímpica I*. IN: **Ensaios sobre Píndaro**. F. Lourenço (Org.). Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

Referências

CALAME, Claude. *Entre* narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito. **Letras Clássicas**, São Paulo, n.1, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Píndaro hoje. In: _____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

DUCHEMIN, J. **Pindare, poéte et prophéte**. Paris: Lês Belles Lettres, 1955.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOURENÇO, Frederico. (Org.). **Ensaios sobre Píndaro**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

_____. **Poesia grega de Álcman a Teócrito**. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

MALHADAS, Daisi. **Odes aos príncipes da Sicília**. Araraquara: UNESP, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1976.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Sete odes de Píndaro**. Coimbra, 2003.

PINDARE. **Olympiques:** texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

PINDARE. **Pythiques:** texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

PINDARE. **Néméennes:** texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris: Les Belles Lettres, 1967.

PINDARE. **Isthmiques/ Fragments:** texte établi et traduit par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos/ Píndaro:** Biblioteca Clássica Gredos. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1984.

SNELL, B. **A descoberta do espírito**. Tradução de Arthur Mourão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1975.

SOUZA, J. Cavalcante de. Píndaro: "1ª Olímpica". Folhetim; Suplemento do jornal, **A Folha de São Paulo**, 6 de maio de 1984.

VERDENIUS, W. J. **Commentaries on Pindar, Volume II: O. 1, 10, 11, N. 11, I. 2.** Leiden: 1988.

VERNANT, J.P. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana A. D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LITERATURA BRASILEIRA E ARTES PLÁSTICAS

Sílvio Fávero
João Batista Toledo Prado
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

O trabalho consiste na elaboração de uma abordagem teórica paralela de um conjunto de textos literários brasileiros (poemas líricos) e obras de arte (pintura) brasileiras. A análise pretendida tem por objetivos:

- identificar os aspectos estéticos de obras selecionadas das Artes Plásticas pertencentes ao acervo brasileiro;

- estabelecer a relação entre cada uma dessas obras e os textos da Literatura Brasileira identificando semelhanças temáticas, estilísticas, ideológicas ou estruturais, permitindo com isso sua mútua interpretação;

- criar a possibilidade de uma interpretação do texto literário, por meio da intertextualidade com obras que pertençam às Artes Plásticas, que não seria possível se se restringisse a linguagem verbal que compõe o texto.

Pretende-se, para atingir os objetivos elencados acima, em primeiro lugar, fazer o levantamento das obras de Arte brasileiras que, pela conjugação de elementos estéticos, representatividade artística dentro do movimento e valor histórico, possibilite o estabelecimento de um repertório pictórico útil às análises e interpretações pretendidas. Para constituir esse repertório, recorrer-se-á às Histórias das Artes publicadas no Brasil até o momento.

Quanto aos textos literários, além do obedecer aos critérios de seleção das Artes Plásticas enumerados acima, levar-se-á em conta sua relação com o objeto pictórico escolhido nos aspectos temático, estilístico, ideológico ou estrutural. Serão utilizadas como referência as

histórias da literatura brasileira e como fontes as edições que apresentarem os textos dos autores brasileiros selecionados.

A semiótica norteará tanto a seleção das obras de arte e obras literárias quanto a sua abordagem. Os elementos estéticos podem ser técnicos, estruturais ou psicológicos; a representatividade artística pode se dar pela obediência aos cânones do movimento a que pertence ou pela subversão deles; o valor histórico pode ser estabelecido pela repercussão da obra ou pela recorrência com que é utilizada como ilustração de determinado episódio histórico ou social.

A pesquisa encontra-se atualmente em sua 1ª. fase: seleção das obras de Artes Plásticas e Literárias que comporão o corpo de estudo da dissertação. O tempo previsto para tanto é de 6 meses a partir da minha admissão no programa (02/2011). Os textos selecionados até aqui são poemas líricos de autores representativos da literatura brasileira do Barroco ao Modernismo: Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Mário de Andrade. Um dos autores – Gonçalves Dias – já teve seu texto analisado e interpretado em paralelo com uma obra de Artes Plásticas selecionada, como trabalho de conclusão de curso. No primeiro semestre de 2011, frequentei os seguintes cursos: *Mito e poesia*, do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado e *Palavra e imagem: relações entre poesia, pintura e cinema*, do Prof. Dr. Márcio Thamos. Em tais trabalhos procurei, além de dar conta, pelo menos parcialmente, do conteúdo tratado em cada um dos cursos, empregar a bibliografia usada pelo professor como instrumento de abordagem teórica das obras escolhidas para análise, adequando, portanto, os trabalhos ao meu projeto de pesquisa. Essa bibliografia utilizada foi incluída na bibliografia geral do projeto (abaixo).

Quanto à seleção das obras de Artes Plásticas que serão objeto do projeto, o levantamento ainda se encontra no início. Por vezes, a relação estabelecida entre texto e pintura selecionados, por exemplo, acabava sendo muito restrita, ou mesmo, em alguns casos, forçada, obrigando-me a procurar uma outra obra que levasse a uma aproximação mais sugestiva. Um ponto que ainda não está decidido em meu projeto é a adoção ou de uma leitura, organizada historicamente, de obras de um mesmo período ou movimento; ou a utilização de um recorte temático ou estrutural que permita estabelecer uma relação entre obras de períodos distintos. Para definir melhor isso, é necessário aprofundar a leitura de alguns textos críticos. Cabe aqui esclarecer que o projeto, originariamente, apresentava uma bibliografia crítica reduzida por conta do viés proposto: a elaboração de um livro didático para uso no Ensino Médio que oferecesse aos alunos uma análise das obras selecionadas nos dois campos – Literatura e Artes Plásticas. Mas, conforme questionamento feito em minha

banca de admissão no programa, tal projeto carecia de uma delimitação mais rigorosa, tanto do objeto quanto da teoria. Foi-me sugerido que procurasse primeiramente estabelecer um instrumental teórico que me permitisse, até mesmo, selecionar melhor as obras que compõem meu objeto de estudo. A partir dessa sugestão, e das feitas posteriormente por meu orientador, fiz o levantamento de alguns textos que tratam de forma específica a relação entre Literatura e Artes Plásticas e outros que possam me oferecer conceitos teóricos – particularmente ligados à semiologia.

Uma dificuldade adicional à seleção das obras de Artes Plásticas é o difícil acesso a reproduções de algumas obras previamente escolhidas, o que tem me obrigado a procurar outras que sejam adequadas ao trabalho.

Paralelamente a essa primeira fase – de delimitação de meu objeto de estudo – iniciei a leitura e fichamento da literatura crítica que será utilizada na análise e interpretação das obras selecionadas.

Referências

ACQUARONE, Francisco. **História das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: edição do atualizador (Leda Acquarone de Sá), 1980.

ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio C. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1998.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1971.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

CIVITA, Victor (Ed.). **A arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães editores, 1993.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar escutar ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

RUFACH, Joan Jesus Insa e outros. **Método para a interpretação de obras de arte**. Lisboa: Planeta Editora, [s.d.].

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2003.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre a arte e a ciência. São Paulo: Editores Associados, 2001.

FIGURATIVIDADE NA POESIA BUCÓLICA DE VIRGÍLIO

Thalita Morato Ferreira (CNPq)
Márcio Thamos
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Introdução e justificativa

Com o contínuo desenvolvimento da Ciência Semiótica, os estudos sobre a linguagem têm se difundido rapidamente. Cumpre-nos, assim, a tarefa de utilizar os recursos oferecidos por essa moderna análise metodológica, a fim de que os estudos sobre a língua e literatura, da cultura em sentido amplo, continuem se expandindo.

No que diz respeito à Língua e à Literatura Latinas, nota-se que um texto escrito nessa língua antiga, antes mesmo de se ponderarem suas qualidades literárias, costuma ser valorizado pelo simples fato de ter sido escrito na língua dos antigos romanos, especialmente se o autor tiver pertencido ao chamado "Período Clássico". Esse conceito de uma "superlíngua" capaz de, quase por si mesma, fazer de todo enunciado um monumento perene, certamente não mais se justifica face à ciência da linguagem em seu estágio atual. Esse entendimento sobre a língua latina acaba mesmo por prejudicar a recepção dos próprios textos nela produzidos, pois, como observa Alceu Dias Lima,

> [...] o ensino tradicional marginaliza os fatos da linguagem conotativa em latim, sem poupar os da métrica, nunca suficientemente apreciados em seu papel primordial no engendramento do sentido. Do sentido poético, em particular. (1995, p. 55).

Por outro lado, a Ciência Semiótica que, primeiro, preocupou-se com a análise do plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo do sentido, encontra-se interessada em rever essa questão. Hoje, ao reconhecer os sistemas semissimbólicos que se atualizam com freqüência nos textos poéticos (aqueles que procuram obter efeitos de recriação da realidade), a Semiótica passa a se interessar pelos procedimentos da expressão. Nesse sentido, com a análise dos recursos da figuratividade sob a perspectiva de uma poética da expressão, tem-se os procedimentos da iconização, etapa final da figurativização do texto, que têm como objetivo criar uma ilusão ou impressão referencial, quando levados às últimas consequências na manipulação artística da linguagem. Trata-se da construção de imagens capazes de fazer alusão ao mundo cultural a que pertencem, provocando, em nós, a sensação de que a palavra, construída e rearranjada em um enunciado, pelo jogo aliterativo e melódico, se aproxima da "realidade", de modo que a palavra coincida de todo com os recursos atualmente considerados como próprios do semissimbolismo ao "tentar ser"/ "tentar parecer" o objeto do mundo natural.

Com base nessas considerações, o presente trabalho procura analisar a figuratividade poética no texto latino, valendo-se do arcabouço teórico que nos oferecem a Linguística, a Poética, a Semiótica Literária, enfim, a Estilística em sentido amplo. Para tanto, a pesquisa está fundamentada numa bibliografia razoavelmente ampla, constituída sobretudo de obras tradicionais e consagradas, sem, no entanto, deixar de interessar-se por trabalhos de investigação acadêmica mais recentes que possam ser úteis para o rendimento das análises. Algumas delas constam da Bibliografia Básica (cf. item 4.). Dentre as obras que fornecem uma orientação básica para o andamento do projeto, devem-se destacar:

a) *Uma estranha língua?*: questões de linguagem e de método (1995), em que Alceu Dias Lima desenvolve uma reflexão verdadeiramente profunda e original sobre a língua e a cultura em geral. Nesse livro, a visão estereotipada do latim como "língua morta" é tratada de forma contundente, e avanços da Linguística, da Poética e da Semiótica Literária harmonizam-se de modo a abrir caminho para um entendimento atualizado do latim como língua viva do passado, vale dizer, língua materna dos antigos romanos, sem nunca dissociá-la da produção literária de seus falantes legítimos.

b) *Caminhos da semiótica literária* (2003), em que Denis Bertrand, unindo desenvolvimento de métodos e análise de textos, identifica na obra literária quatro grandes dimensões, a saber, a enunciativa, a figurativa, a narrativa e a passional (ou afetiva). Nesse

livro, as noções tradicionais da análise literária, da retórica à estilística, são discutidas a partir da perspectiva de uma teoria global do discurso; sendo de interesse direto para o projeto em questão principalmente a "Parte 3", que trata da figuratividade em seus vários aspectos.

c) *Dicionário de Semiótica* (2008), de Algirdas-Julien Greimas e Joseph Courtés, que, tendo-se tornado já um clássico da ciência da linguagem, permanece inteiramente atual, pois constitui "um instrumento ainda não superado de compreensão das aquisições da semiótica e também de apresentação de possibilidades e perspectivas de trabalho", de acordo com José Luiz Fiorin, no prefácio à recente edição aqui referida (p. 9).

d) *As armas e o varão*: leitura e tradução do canto I da Eneida (THAMOS, 2007), tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/CAr, que aguarda publicação pela EdUSP. O trabalho é composto de ensaios originais que analisam o poema de Virgílio do ponto de vista da expressão, ampliando a percepção da leitura da poesia clássica para além dos limites tradicionais ao colocar em relevo os recursos da figuratividade do texto.

Corpus

Publius Vergilius Maro, autor do período clássico (século I a.C), aproximadamente entre 41 e 37 a.C, compôs uma coletânea de dez poemas pastoris sob o título de *Bucólicas*. Nesta obra, inspirado por Teócrito (século III a.C), poeta siracusano responsável pela criação do gênero bucólico ou pastoril, o poeta latino constrói personagens e ambientes campestres, valendo-se de uma linguagem repleta de elementos figurativos e contornos estilísticos**.**

O projeto que aqui se apresenta, "Figuratividade na poesia bucólica de Virgílio", propõe a leitura e tradução de estudo de cinco poemas pastoris de Virgílio, notadamente, as bucólicas de número dois, quatro, seis, oito e dez. A seleção do *corpus* se justifica com vistas à exequibilidade do trabalho. Assim, a escolha desses textos e, portanto, a opção por um "recorte" da obra de Virgílio, se faz com vistas à necessidade de se traduzir, como trabalho inicial, os cinco poemas tomados para análise, a fim de que se possa averiguar os aspectos da poeticidade e figuratividade ali engendrados. Cumpre-nos, portanto, investigar a estrutura dos poemas selecionados, valendo-nos, para isso, do arcabouço teórico oferecido pela Lingüística, a Poética e a Semiótica Literária, a fim de colocar em destaque os recursos da figuratividade engendrados nos textos e, nesse sentido, tentar ampliar a percepção da leitura do texto clássico.

Metodologia

O desenvolvimento do projeto tem procedido da seguinte forma:

a) A partir de leituras reflexivas acerca das noções de poeticidade e figuratividade, busca-se uma introdução aos conceitos fundamentais da Semiótica, destacando aqueles que têm relevância para o andamento da pesquisa, ou seja, para análise dos poemas pastoris de Virgílio.

b) A partir dos conceitos levantados, tem sido investigada a estrutura semiótica dos textos (as *Bucólicas* de números pares), com o intuito de colocar em destaque os recursos da figuratividade poética então reconhecíveis. A figuratividade, como se sabe,

> Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. (BERTRAND, 2003, p. 154).

Plano de trabalho e cronograma de execução do projeto

a) Primeiro semestre de 2011: nesta etapa cumpriu-se as seguintes atividades:

- Leitura e tradução de três dos cinco poemas pastoris propostos para a análise, notadamente as *Bucólicas II*, *IV* e *VI*.

- Análise introdutória da estrutura semiótica desses poemas, com o reconhecimento dos efeitos de sentido apreendidos por meio da leitura, sempre acompanhados da descrição metalingüística dos recursos básicos da figuratividade poética responsáveis pela expressão desses efeitos.

- Atividades de embasamento técnico-cientifico, envolvendo leituras reflexivo-críticas e interpretativo-explicativas, com vistas ao reconhecimento de conceitos-chave para o desenvolvimento da pesquisa, tais como poeticidade e figuratividade. De acordo com o próprio andamento do projeto, a bibliografia será acrescida de outras obras que se façam necessárias.

O segundo semestre de 2011 será destinado à leitura e tradução dos dois últimos poemas, as *Bucólicas VIII* e *X*. Além disso, será realizada uma análise introdutória da estrutura semiótica desses poemas, com relevo para a descrição dos efeitos semissimbólicos.

Essa etapa da pesquisa também será acompanhada das atividades de embasamento teórico e crítico.

Referências

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária.** Tradução do Grupo Casa. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CARDOSO, Zélia A. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4.ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio**. 2005. 262 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Letras Clássicas) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 18.ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LIMA, A. Dias. **Uma estranha língua ?**: questões de linguagem e de método. São Paulo: UNESP, 1995.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MENDES, João Pedro. **Construção e arte das bucólicas de Virgílio**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**: cultura grega. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. v.1.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**: cultura romana. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. v.2.

SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral.** 25.ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, Márcio. **As armas e o varão:** leitura e tradução do canto I da Eneida. 318f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

THAMOS, Márcio. **Poesia e imitação:** a busca da expressão concreta. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, n.20, p.101-119, 2003.

VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e comentário Raimundo Carvalho, em apêndice tradução de Odorico Mendes. Belo Horizonte: Tessitura: Crisálisa, 2005.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1996.

(DES)CONCERTO: O REALISMO MARAVILHOSO EM *CONCIERTO BARROCO*

Thiago Miguel Andreu (CAPES)
Ana Luiza Silva Camarani
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara

Matéria indefinida e transitória é a realidade. Seus contornos são borrados e podem ser sondados, com pouca solidez e segurança, pois fato é que quando tal façanha se concretiza, o real se desloca e se reestrutura num *continuum* incessante, iludindo-nos. Porventura, nesse caráter esteja fincado o poder de fascínio que ela exerça sobre a literatura, na medida em que, o desempenho desta vigeu muito menos numa tentativa de conceituar o real que discuti-lo e problematizá-lo. Os estudos literários tiveram de se contentar, apenas com vestígios de realidade e admitir sua impossibilidade de agarrar esse objeto por demais fluido. Como reflexo de uma leve frustração nesse tocante, eles foram se transformando num *locus* de discussão de tal urdidura, que avança até os dias de hoje.

Nessa linha de raciocínio, engendra-se o conceito de real maravilhoso, proposto por Alejo Carpentier, em 1949. Sob o pretexto de que a realidade americana seria naturalmente mágica, o que o autor fez foi questionar os limites sondáveis, não somente do mundo americano, mas da realidade em sentido mais abrangente, haja vista a noção de que portentos, exuberância e milagres não são categorias exclusivas da América-Hispânica, mas sim, se subordinam ao mundo, como um todo. Tal constatação nos leva a ponderar que a ânsia de se atingir a americanidade desenvolvida pelo autor cubano resvalou certo nacionalismo e/ou

regionalismo romântico, como também que, possivelmente, a gênese desse conceito tenha começado a aflorar quando o autor estivera em contato com os surrealistas, uma vez que estes se voltavam para indagações análogas, como investigar os limites do consciente e do inconsciente, do sonho e da realidade.

Claro está que a tradição resgatada por Carpentier, seja no romantismo, seja no surrealismo, de forma alguma, subtraiu seu valor como ensaísta e filósofo de seu tempo; ao contrário, impulsionou as ideias infiltradas em seu prólogo ao romance *El reino de este mundo* (1949), erigindo-o como material teórico para os estudos hispano-americanos. Desta maneira, a literatura se prontificou a atuar nessa trajetória e as discussões sobre a identidade no continente estiveram no eixo das construções narrativas do século passado, tendo em Carpentier, um de seus expoentes.

Sua poética é marcada pela história e por certa ideologia americanista, o que ratifica sua obsessão pela realidade transposta ao texto. O autor publica seu primeiro romance, *Écué-Yamba-Ó*, em 1933, em que, já pelo título, podemos captar o diálogo estabelecido com a cultura negra. O livro fora escrito durante os anos de prisão de Carpentier, devido à assinatura de um manifesto contra a ditadura de Gerardo Machado[1], fato que não passaria em branco, na constituição de sua narrativa, cujo foco repousava sobre dois conceitos fundamentais – a negritude e o nacionalismo – prenunciando sua linha de produção. Nessa fase, Carpentier estaria empenhado em denunciar de forma contundente as condições a que eram submetidos os negros nos engenhos de açúcar, nos primórdios do século; além de que, já deixava entrever o gérmen que traria à tona o seu real maravilhoso americano, ao inserir a magia, o mito e outras textualidades, como fotografias e expressões da poesia afrocubana, no discurso, o que possivelmente tenha se manifestado, *a posteriori,* em forma de inserção metatextual em suas narrativas. Na década seguinte, revelaria preocupação com questões relacionadas ao tempo e, em "*Viaje a la semilla*", conto de 1944, apresenta aos leitores uma proposta de cronologia reversiva, assunto que também será discutido em nosso trabalho. Mas é justamente no final desse período que o escritor atinge seu apogeu, com o supracitado *El reino de este mundo*, cujo prólogo, não por coincidência, fora mais comentado (e continua sendo) que o próprio romance. Nos anos 1950 e 60, o autor publica *Los pasos perdidos* (1953), os contos *Guerra del Tiempo* (1956), o breve romance *El acoso* (1958), *El siglo de las luces* (1962) e "*El camino de Santiago*" (1967).

[1] A ditadura de Gerardo Machado teve seu fim com a entrada de um negro no poder: o sargento Fulgencio Batista.

Por fim, em seu romance *Concierto barroco* (1974), texto que constitui nosso *corpus* de análise, há uma espécie de inchamento da narrativa por excesso de recursos no plano da expressão, o que, portanto, já justificaria seu título. O discurso é construído com a intromissão de outros textos, além de descortinar um universo diegético entrecruzado por aspectos múltiplos retirados da história de conquista. São referências pagãs e católicas que se articulam em uma espécie de festa orgíaca e sincrética de elementos que se mesclam em um concerto, de proporções desconcertantes. Trata-se de uma viagem protagonizada por um rico mexicano, apresentado como Amo e seu criado negro, Filomeno, que saem da América rumo ao Carnaval de Veneza, passando por um universo cultural formado por origens africanas, europeias e americanas, na sua diversidade étnica, que atuam em um discurso altamente elaborado e, portanto, pensado estruturalmente.

No mesmo ano de publicação do *Concierto*, Carpentier produz *El recurso del método* e, no fim da década de 70, seus últimos romances: *La consagración de la primavera* e *El harpa y la sombra*, que marcam, também, sua fase madura de produção literária. Além das narrativas que destacamos, demonstrou talento em seus ensaios, cuja produção se notabiliza por reflexões relacionadas à literatura, à música e à história. Referimo-nos a trabalhos como *La música en Cuba* (1946), *Tientos y diferencias* (1964), *Literatura y conciencia en América Latina* (1969), *Razón de ser* (1976) e *El músico que llevo dentro* (1980).

Tendo como referência o surgimento do real maravilhoso americano, nossa pesquisa propõe como objetivo a análise do romance *Concierto barroco*, a partir do conceito de subgênero[2] realismo maravilhoso, do próprio autor. Ademais, pretendemos discutir a solidez de tal concepção, visto que a proposta de Carpentier fora bastante atacada, por não apresentar os elementos que compõem tal estrutura, relegando-o apenas ao plano do conteúdo, perpassado por noções da sociologia, da história e da arte. O que nos preocupa, sobretudo, é que a teoria do autor cubano pode, eventualmente, se revelar "[...] bonita, porém falsa, como demonstra seu maravilhoso romance [...]" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 244), ou que "[...] resulte não de uma descrição objetiva da história haitiana, mas da consumada sabedoria das artimanhas literárias que o escritor cubano empregava na hora de escrever seus romances." (VARGAS LLOSA, 2004, p. 244). Dessa pertinente colocação de Vargas Llosa, brotou certa

[2] Esclarecemos que, embora os teóricos, atualmente, utilizem a terminologia gênero para realismo maravilhoso, fantástico, neofantástico (como Todorov (1972), Irlemar Chiampi (1980), David Roas Deus (2001) e Lidia Morales Benito (2011), sustentamos, em nossa tese, que o gênero seja a estrutura narrativa que, no nosso caso, são as narrativas de Alejo Carpentier, seja em forma de romance ou de conto, e nestes, se desenvolva uma estrutura que seria, então, o subgênero. Tal direcionamento nos é pertinente, porque pretendemos tratar de alguns aspectos estilísticos do realismo maravilhoso que se instauram no gênero narrativo: isto é, o gênero narrativo independeria da atuação do realismo maravilhoso para existir como autônomo, o que não ocorreria, portanto, com o subgênero, que se subordina à narração.

inquietação quanto ao rumo de nosso trabalho, isto é, se os postulados de Carpentier não alcançaram uma teoria plena para o subgênero, seu emprego na análise do romance deveria ser, portanto, ponderado, na medida em que seja pertinente, além da clara necessidade de contar com o diálogo com outros pensadores sobre o assunto, como Chiampi (1980) e David Roas (2001).

Dessa questão se desdobrou nossa hipótese de trabalho que seria desenvolver a pesquisa a partir de pontuações teóricas sobre o subgênero realismo maravilhoso, articulando os preceitos carpentierianos, em um segundo momento, e não tomando-o como eixo fundamental. Portanto, como referencial teórico, optamos por considerar, em especial, como se dá o desenvolvimento do subgênero, em seus aspectos linguísticos, para *a posteriori*, relacionar tais mecanismos com o arsenal extratextual de que nos fala o autor do *Concierto*.

Estruturamos nossa dissertação em dois capítulos. Primeiramente, elencamos os pontos que o dimensionam, no que diz respeito à sua consolidação em uma narrativa: do seu surgimento a partir de certo contraponto com a noção clássica de mimese literária; seu aparecimento como um novo norte para a orientação mimética, gasta pelo emprego exaustivo de um mimetismo hispano-americano por demais realístico; suas correlações com as outras modalidades do mágico, como também com o surrealismo e, por fim, verificamos suas atribuições linguística e pragmática, eixo que compõe a teoria aplicada na análise de nosso *corpus*. Em um último momento, averiguamos os aspectos de conexão entre o subgênero e a ideologia americanista, bem como com a história, em que as ponderações de Carpentier foram extremamente válidas.

Isto feito, avançamos para a análise do romance, detendo-nos em cinco aspectos básicos de estruturação – **a fabricação de efeito de encantamento na narrativa**, por meio de mecanismos linguísticos específicos; **as ranhuras no plano do real**, que se dão sempre atreladas à ausência de hesitação por parte do narrador e das personagens; a instauração na narrativa de **cronologia e espaço diegéticos não-lineares**; **o emprego do neobarroco como expressão linguística do subgênero** e a **história como articulador contextual do realismo maravilhoso**. Pautamo-nos, ainda, no que David Roas[3] diz a respeito do subgênero, em "*La amenaza de lo fantástico*", para o desenvolvimento de nosso trabalho:

> *El "realismo maravilloso" descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así, los hechos son presentados* al

[3] Referimo-nos, aqui, ao texto "*La amenaza de lo fantástico*", que se encontra no livro organizado pelo próprio David Roas, intitulado *Teorías de lo fantástico* (2001).

> lector *como si fueran algo corriente y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural.* (ROAS, 2001, p. 12, grifo nosso).

Para o autor, o subgênero tomaria feições definitivas, distinguindo-se da literatura fantástica porque "[…] *no produce enfrentamiento entre lo real y lo sobrenatural.*" (p. 13) e, por outro lado, afastar-se-ia da literatura maravilhosa, por "[…] *ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles.*" (p. 13). Roas avança, concluindo que o realismo maravilhoso seria "[...] *una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso.*" (p. 13).

Através deste estudo, podemos constatar na poética de *Concierto barroco*, os traços que compõem o mosaico conceitual que dá vida ao conceito discutido, perfazendo um trajeto analítico preocupado, antes de tudo, com os **procedimentos**, sem negligenciar o que, até então, tem sido material de predileção da crítica dessa área – o **potencial americano**. Isso, de certa forma, nos preocupou por ainda haver poucas pesquisas empenhadas em desenvolver teorias sobre o subgênero, atreladas à estrutura narrativa. Fato é que os portentos que inundam os ensaios de Alejo Carpentier, quando narrativizados recebem uma forma discursiva: é a partir daí que sua literatura se legitima e, só assim, nosso trabalho, como pesquisadores, começa.

Por fim, elencamos, abaixo, a bibliografia já estudada e empregada em nossa dissertação até o presente momento:

Referências

ACOSTA, Leonardo. **Música y épica en la novela de Alejo Carpentier**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

AINSA, FERNANDO. Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. **Casa de las Américas**, n.202. p.9-18, 1996.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARRERA, Trinidad. **Del centro a los márgenes**: narrativa hispanoamericana del siglo XX. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura, história e cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Jorge Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **Concerto barroco**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Concierto barroco**. México: Siglo Veintiuno, 1988.

_____. **Los pasos recobrados**: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

_____. **Razón de ser**. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

_____. **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1967.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectivas, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ESTEVES, Antônio Roberto. Encontros em Veneza (Leitura comparada de Concierto barroco, de Alejo Carpentier e Ana em Veneza, de João Silvério Trevisan). In: TROUCHE, A L. G.; PARAQUETT, M. (Org.). **Formas & linguagens**: tecendo hispanismo no Brasil. Rio de Janeiro: CCLS. 2004.

_____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 – 2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

_____; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.393-414.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários**, Araraquara, n.19, p.55-65, 2002.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana**: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.

_____. De los resurgimientos a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. In: _____. **Poligramas del grupo Relecturas de la historia literaria hispanoamericana**: formación, transmisión y revisión del canon. Cali: Universidad del Valle, 2006.

FUENTES, Carlos. **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **Valiente mundo nuevo**: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Do amor e outros demônios**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **El otoño del patriarca**. Bogotá: La oveja negra, 1979.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Facundo: Introducción. In. SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**: civilización y barbárie. Berkeley: University of California, 2003.

_____. **La voz de los maestros**: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. **Sobre História**: ensaios. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno**: história-teoria-ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LAROCHE, Maximilien. **Contributions à l'etude du Réalisme Merveilleux**. Quebec: GRELCA, 1987.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Tiempo y realidad en el pensamiento maya:** ensayo de acercamiento. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MALPARTIDA, Juan. América: lo real imaginario. In: COSTA, Horácio (Org.). **A palavra poética na América Latina**: avaliação de uma geração. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

MILTON, Heloísa Costa. Narrativa e imaginário na América Espanhola. **Itinerários**, Araraquara, n.15/16, p.151-161, 2000.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del comienzo** (escritos sobre el surrealismo). Madrid: Fundamentos, 1974.

PEREIRA, Tânia Maria Pantója. Aspectos do realismo maravilhoso em "O bálsamo" de Fernando Couto. **Itinerários**, Araraquara, n.19, p. 43-54, 2002.

PIETRI, Arturo Uslar. **Quarenta Ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1990.

QUINTERO, Julio. **El poeta en la novela hispanoamericana**: una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el Modernismo hasta hoy. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

RIEDEL, Dirce Cortes. (Org.). **Narrativa, ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: postmoderidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

ROAS DEUS, David. (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Narradores de esta América II**. Buenos Aires: Alfa, 1974.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSS, Waldo. Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo. **Actas III AIH,** p. 753-764, 1968. Instituto Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_083.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2011.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Conflicto y armonías de las razas en América**. Buenos Aires: Imprenta de D. Tuñez, 1983.

SCANNONE, J. C. Mestizaje cultural: categoría teórica fecunda para interpretar la realidad latinoamericana. In: _____. **Nuevo Punto de Partida en la Filosofía Latinoamericana**. Buenos Aires: Guadalupe, 1990.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TÁVOLA, Artur. **Comunicação é mito**: televisão em leitura crítica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo, 1972.

UNAMUNO, Miguel de. **Americanidad**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Dicionário amoroso da América Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILLANUEVA, Darío; VIÑA LISTE, José María. **Trayectoria de la novela hispanoamericana actual**: del "Realismo mágico" a los años ochenta. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Letras**, Curitiba, n.43, p.49-59, 1994.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio C. de Franco Neto.São Paulo: EDUSP, 1994.

QUOD ERAT DEMONSTRANDUM
EXEMPLA E FORMAÇÃO DO CÂNONE EM MÁRIO VITORINO

Vivian Carneiro Leão Simões
João Batista Toledo Prado
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Pretende-se expor os primeiros resultados de uma pesquisa de Mestrado que se encontra em desenvolvimento e cujo principal objetivo é estudar a métrica como ferramenta para a produção do sentido poético em poemas da tradição literária da Roma antiga. Para estudar os preceitos que nortearam a produção poética em latim, uma das ferramentas é iniciar os estudos pela investigação dos manuais métricos (frutos do gênero texto técnico: de gramática, retórica, métrica) que os prescreveram.

As *Artes grammaticae* eram um modelo de descrição linguística que ocupou um espaço muito significativo dentre múltiplos modelos e estariam na gênese daquilo que mais tarde seria chamado de "gramática". Fizeram parte, em um primeiro momento, de um programa didático[1] voltado para público jovem com a finalidade de auxiliar o processo de ensino-aprendizagem das língua e literatura latinas.

[1] Baratin, 1994, p. 146.

Ao aluno era apresentado o sistema linguístico latino começando pelas matérias de caráter descritivo da língua, os sons e as partes do discurso, sempre orientadas de modo a obter a correção na leitura e escrita, segue-se a esse estágio o estudo dos poetas, em geral, em formas de comentários de textos poéticos, selecionados de acordo com o cânon vigente. Assim, desde o seu início, a disciplina gramatical envolvia não somente uma reflexão sobre a língua, mas também "uma prática paralela de leitura e crítica literária"[2].

A concepção de gramática sofreu uma significativa mudança durante o final do século II a. C. quando deixou de ser somente "competência em matéria de textos" para ser "sistema da língua" [3]. Segundo Fortes (2010, p. 72), tais manuais organizariam os conhecimentos filológicos acerca da língua, formariam, portanto, um conjunto de regras e, ganhariam, em pouco tempo, o *status* de teoria ou descrição linguística.

As *Artes grammaticae*, em geral, apresentam como escopo a descrição do sistema linguístico e, muito embora a matéria sobre a qual discorram seja a mesma, a língua latina, muito frequentemente apresentam estruturas ou planos diferenciados [4]. Cada autor que se propõe à árdua missão de compor uma *ars grammatica* observa a matéria segundo o seu interesse, podendo privilegiar um aspecto em detrimento de outros desse mesmo sistema, por isso resultados tão díspares, produtos tão distintos a partir de uma mesma matéria-prima.

Dentro da enorme variedade de tratados que se propuseram a descrever a língua latina, destaca-se aqui um tipo específico, aqueles textos que privilegiaram a métrica. Caio Mário Vitorino, 280 e 363 d. C, foi um dos autores que se aventuraram nesse espinhoso terreno; ele compôs, dentre outros textos de temática diversa, o manual de métrica intitulado *Marii Victorini Artis grammaticae Libri IIII*, 'Os quatro livros de Mário Vitorino sobre a arte (ou técnica) gramatical'.

O texto de Mário Vitorino é um texto técnico cuja finalidade reside no elenco de saberes técnicos compilados para um público específico. É possível denotar que a linguagem e o estilo de Vitorino primam pela clareza e concisão, utilizando sempre recursos didático-pedagógicos de ensino-aprendizagem [5].

Apesar de se ter notícia da existência de um copioso material mais antigo dedicado à normatização e à instrução da prática da versificação, visto que desde Aristóteles e Platão,

[2] Fortes, 2010, p. 73.
[3] Baratin, 1994, p. 146.
[4] cf. BARATIN, 1994.
[5] Para exemplificar a teoria descrita, Vitorino utiliza-se de versos, excertos literários, que demonstrem o conceito trabalhado pelo autor, no entanto, Vitorino muitas vezes provoca quebras e rearranjos nesses versos a fim de mostrar ao seu leitor as diversas possibilidades da métrica latina. Tais recursos só podem ser vistos como um apelo didático-pedagógico que servem para melhor orientar o público leitor.

Cícero, Varrão, Dionísio de Halicarnasso, Longino e Quintiliano, registra-se a preocupação de estudar e classificar os metros, de acordo com sua adequação a cada tipo de composição e a cesura, seja na prosa seja na poesia, é significativo que Mário Vitorino tenha-se obrigado a escrever mais uma obra voltada para esse fim. Não é difícil, portanto, supor que essa normatização precisasse ser reforçada, ratificada ou culturalmente traduzida e revalorizada.

A obra de Mário Vitorino está repleta de excertos literários, os chamados *exempla*. Figuram no manual excertos de autores consagrados como Virgílio, Horácio, Catulo e Ovídio, dentre outros tantos autores; é por meio desses versos, utilizados como exemplos de matrizes métricas, que o gramático discorre sobre a flexibilidade da métrica na poesia latina. Com tais versos, Vitorino faz combinações, recortes, substituições a fim de demonstrar as inúmeras possibilidades da métrica latina na elaboração de poemas.

A partir de uma leitura inicial do manual de métrica de Mário Vitorino, foi possível recolher os dados a serem analisados, a saber, os *exempla* e sua terminologia específica. Foi possível ainda submeter cada um dos *exempla* à uma categorização, mostrou-se produtivo observar a recorrência dos *exempla* sob dois aspectos:

1) sua localização dentro do manual técnico de Mário Vitorino, isto é, a seção/ capítulo de que fazem parte e suas especificações dentro dele;

2) sua autoria, uma vez que, pretendendo atestar que há uma certa valoração literária na escolha dos *exempla* por Mário Vitorino, é necessário analisar a recorrência de autores e versos.

Quando se demonstra o resultado da listagem total dos *exempla* da obra completa de Mário Vitorino em números, tem-se o seguinte:

a) ao todo foram encontrados 843 versos citados pelo gramático;

b) do total de versos citados, participam do *Liber Primus* 173 *exempla*; do *Liber Secundus*, 155; o *Liber Tertius* contém 255; e, por fim, o *Liber Quartus*, que apresenta o maior número de versos citados: ao todo, 259.

Depois, se demonstrados em números os resultados obtidos com o processo de busca pelas fontes bibliográficas dos *exempla* dentro da obra, verificou-se que os poetas que mais figuram na seleção do autor são: Horácio, com 240 versos citados, e Virgílio, que aparece 191 vezes.

As *Artes grammaticae,* como modelo didático-pedagógico bastante funcional, que regraram, catalogaram e elaboraram um material para a transmissão dos conhecimentos sobre o sistema da língua latina também tinham como função apresentar ao aluno os textos da literatura. Baratin, afirma que

> Il faut d'abord rappeler que la grammaire a historiquement deux raisons différentes de s'intéresser aux textes littéraires. La première raison est de nature pédagogique. L'enseignement du grammairien antique se fonde en effet sur la lecture de textes de référence jugés culturellement fondamentaux : Homère chez les Grecs, Ennius puis Virgile chez les Latins ; c'est à partir de ces textes que se fait l'apprentissage des différents éléments et catégories grammaticales qui constituent une sorte de grille d'analyse primordiale de ces textes de référence, et c'est à partir de ces éléments que va s'alaborer un enseignement de la correction linguistique, qui est le but ultime du grammairien [6].

Assim, é possível compreender que um dos efeitos produzidos por esses textos técnicos de gramática parece ser mesmo a construção de um certo cânon, isto é, uma seleção de autores e textos que representavam o literário. Ao aluno cabia a compreensão do sistema da língua latina, mas também, o conhecimento desses textos que formam o fundamento da cultura comum romana, segundo Baratin.

Dentre os poetas mais referenciados por Mário Vitorino, Horácio tem especial assento no manual, seus versos representam cerca de 30% do total de versos e autores citados pelo gramático. No entanto, a assombrosa quantia de versos horacianos citados por Vitorino não é o único fator a atrair os olhos para a presença de tal autor no manual.

Autoria do *Liber Quartus* da obra, cujo texto consta de um "apêndice", intitulado *De metris horatianis*, é questão incerta. O texto é atribuído a Aftônio e é neste "apêndice" que se encontra o maior número de versos citados como exemplos de matrizes métricas e também a maioria dos 240 *exempla* de Horácio. Pretende-se, pois, numa etapa posterior dos trabalhos, além de discutir a autoria do texto, debater sua pertinente locação como "apêndice" ao manual de Mário Vitorino, para tanto, será necessário fazer um levantamento estatístico do léxico empregado e também buscar testemunhos de autores mais próximos temporalmente da época em que viveu Mário Vitorino que atestem algo a respeito da obra desse autor, para que se possa enfim, chegar a alguma conclusão.

Procurou-se, pois, analisar os *exempla* horacianos presentes no manual de métrica de Mário Vitorino, comparando-os sempre com a recorrência de *exempla* do mesmo autor em outros manuais técnicos.

A fim de tornar esse trabalho exequível, optou-se por utilizar os autores presentes no volume VI da compilação crítica do filósofo alemão Heinrich Keil, (KEIL, H. ou KEILII, H. *Grammatici Latini: Scriptores Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlug,

[6] Baratin, 2011. Texto inédito. *La littérarité comme performance de textes techniques : les* Artes grammaticae *antiques.*

1961), que é também o tomo da vasta obra de Keil que encerra os textos atribuídos a Mário Vitorino.

Até o presente momento, foi possível levantar os *exempla* em dois dos autores que frequentam a compilação de Heinrich Keil, Málio Teodoro e Terenciano Mauro. O resultado das análises, mesmo que ainda incipiente, já permite observar a supremacia dos *exempla* de Horácio e Virgílio, nos dois autores observados, inclusive, Virgílio é mais citado do que o próprio Horácio.

MALLI THEODORI

LIBER DE METRIS

Virgílio	Eneida	13	20,5%
	Éclogas	1	
Fontes não identificadas		32	47%
Horácio		9	13,5%
Outros		13	19%
Total		68 *exempla*	

TERENTIANI DE LITTERIS SYLLABIS METRIS

Virgílio	Eneida	42	53,5%
	Éclogas	11	
	Geórgicas	16	
Horácio		25	20%
Fontes não identificadas		13	10%
Catulo		6	4,5%
Outros		16	12%
Total		129 *exempla*	

MARII VICTORINI ARTIS GRAMMATICAE LIBRI IIII

Virgílio	Eneida	147	22, 7%
	Éclogas	30	
	Geórgicas	14	
Horácio		240	28,5%
Fontes não identificadas		200	23,7

Catulo	30	3,5%
Outros	182	21,6%
Total	843 *exempla*	

Os quadros representam em números a contagem de versos encontrados nos manuais de métrica de Málio Teodoro, Terenciano Mauro e Mário Vitorino. Para a coleta dos dados foi utilizada a edição-compilação supracitada de Keil e para as buscas pelas fontes bibliográficas dos *exempla* contou-se com o auxílio dos programas *Musaios* e *Diógenes*, que leem os bancos de dados eletrônicos de textos latinos, tal como o PHI-5.3.

Nota-se que Virgílio e Horácio são, sem dúvidas, os poetas mais referenciados pelos manuais. É possível ensaiar alguma resposta à essa preeminência dos autores Virgílio, Horácio e Catulo, em graus e proporções não tão variáveis, nos manuais técnicos de métrica.

A pluralidade de metros da lírica latina utilizada por Horácio certamente é um dos principais motivos que justificam a presença dos versos do autor citados como matrizes métricas. A pluralidade de formas do hexâmetro de Virgílio e os requintes de elaboração de seus versos também fundamentam a frequência com que Virgílio é citado pelos gramáticos antigos.

Tais autores figuram como referência em manuais como o de Mário Vitorino, que normatizam os fatores relativos à sonoridade das palavras e à produção dos discursos também por que fazem parte de uma tradição literária que, desde então já tomava a esses autores como referenciais e atribuía-lhes certa valoração. Ao citar Horácio, Catulo e Virgílio, Mário Vitorino concorda e corrobora para essa tradição que sugere a constituição de uma plêiade de textos e autores como Horácio, dignos da *imitatio*.

As obras ditas *clássicas*, além de serem investidas de especial valor cultural numa dada sociedade, nascem, como afirma o Prof. Dr. Henrique Cairus, "como um olhar específico para um passado construído a partir de uma projeção do presente no futuro [...]. O clássico, como permanência, depende do imponderável , depende do futuro que vai fazer dela uma referência"[7]. E, mais ainda, "sendo o clássico algo que permanece, é preciso beber dessa fonte para garantir também a permanência para si" [8].

Referências

[7] In: CAIRUS, 2006, p. 2.
[8] In: CAIRUS, 2006, p. 2.

BARATIN, M. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. (Ed.). **Florilegium historiographiae linguisticae**: études d'historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

CAIRUS, H. F. O lugar dos clássicos hoje: o super-cânone e seus desdobramentos no Brasil. 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/proaera/super-canone.pdf>. Acesso em: 15 set. 2010.

FORTES, F. S. **As *Institutiones grammaticae* de Prisciano de Cesareia no pensamento metalinguístico greco-romano** Revista Eletrônica Antiguidade Clássica ISSN 1983 7614 – No. 005/ Semestre I/2010/pp.69-84.

HADOT, Pierre. **Marius Victorinus**: recherches sur sa vie et ses oeuvres. Paris: Études augustiniennes, 1971.

HORATIUS, Q. Flaccus. *Carmina uel Q. Horati Flacci Opera*. Ed. F. Klingner, 1959. In: DUMONT, D. J., SMITH, R. M. **PHI 5**. CD-ROM contendo compilação de textos latinos disponibilizados na Internet. Palisades-CA-EUA, 1992-1995.

HORATIUS, Q. Flaccus. *Epodi uel Q. Horati Flacci Opera*. Ed. F. Klingner, 1959. In: DUMONT, D. J., SMITH, R. M. **PHI 5**. (CD-ROM contendo compilação de textos latinos disponibilizados na Internet.). Palisades –CA- EUA, 1992-1995.

KEIL, H. (KEILII, H). **Grammatici Latini**: Scriptores Artis Metricae. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, v.6.

MARIOTTI, Italo. **Marii Victorini Ars Grammatica**. Introduzione, texto critico e commento a cura di Italo Mariotti. Firenze: Felice Le Monier, 1967.

MAURUS, Terentianus. *De Litt., De Syll., De Metr. uel Grammatici Latini ex Recensione Henrici Keilii*. Vol. 6. Ed. H. Keil, 1874. In: DUMONT, D. J., SMITH, R. M. **PHI 5**. CD-ROM contendo compilação de textos latinos disponibilizados na Internet. Palisades-CA-EUA, 1992-1995.

TRAVIS, A. H. "Marius Victorinus: A Biographical Note". **The Harvard Theological Review**, vol. 36, No. 1, p. 83-90, 1943. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1507972>.

VERGILIUS, P. Maro. *Eclogae uel P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R. A. B. Mynors, 1972. In: DUMONT, D. J., SMITH, R. M. **PHI 5**. CD-ROM contendo compilação de textos latinos disponibilizados na Internet. Palisades-CA-EUA, 1992-1995.

VERGILIUS, P. Maro. *Aeneis uel P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R. A. B. Mynors, 1972. In: DUMONT, D. J., SMITH, R. M. **PHI 5**. CD-ROM contendo compilação de textos latinos disponibilizados na Internet. Palisades-CA-EUA, 1992-1995.

A FIGURAÇÃO DA MORTE NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins
Luiz Gonzaga Marchezan
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara

Descrição do estágio atual da pesquisa

O projeto encontra-se em etapa de leitura, seleção, fichamento e escrita de ensaios que posteriormente serão ajustados à tese de doutorado. O presente texto irá expor, de maneira sucinta, as diretrizes do projeto e as metas por alcançar e as já alcançadas. A pesquisa trata da figuração da Morte (na perspectiva da transmutação de elementos) e da Memória (relacionada diretamente com a Vida) na obra poética de Manoel de Barros. Parte-se da percepção de que o jogo contraditório **vida** x **morte**, sempre em proveito da primeira, permeia a sociedade desde a Idade Média até os dias atuais.

O objetivo é perceber a ideia da Morte e suas figurações na obra de Manoel de Barros, confrontando com a perspectiva da Memória como presentificação da Vida. Um aspecto importante da poética manoelina é a transição entre os "estados" do ser humano e da natureza, do seu passado com o seu presente. A morte, a infância, a memória e a natureza se apresentam de maneira instável no discurso manoelino. A profusão de tais temáticas expõe um ciclo que ora se apresenta como vida, ora como morte.

Com tal perspectiva, a pesquisa apresenta como recorte para cenário da contradição/complementaridade o poema *A voz de meu pai* da obra "Poesias" (1956)[1]. A escolha se justifica porque o livro apresenta significativas figurações da Memória (no caso do poema escolhido), mas que perpassa pela mortificação da existência do ser diante de elementos que se utilizam da transmutação.

O método para análise parte da Semiótica, por entender que seu objeto, descrita por Bertrand (2003), é considerar o texto literário como um discurso que encontra em si mesmo seu "código semântico" (p. 23) e seu próprio contexto, sendo o discurso um processo cíclico, assim como a Vida e a Morte. Nesse sentido, a semiótica oferece uma espécie de autonomia textual que lhe proporciona condições de apresentar um desdobramento do mundo (em termos de significante e significado) que se revela no ato da leitura. Nesse sentido, a Semiótica tem por objetivo a exploração do sentido, dando conta também do processo de significação, muito mais amplo e complexo.

[1] Será utilizado o livro *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, 1996, que contem a obra em questão.

Etapas do projeto

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica apresenta-se como embasamento de discussão teórica. No atual estágio, a seleção e fichamento das seguintes obras nortearam o debate acerca da Morte, inicialmente, e depois da Memória. São elas: Philippe Áries (*História da Morte no Ocidente* e *O homem diante da morte*); Jean Baudrillard (*A Troca Simbólica e a Morte*); Ernest Becker (*A Negação da Morte*); Edgar Morin (*O Homem e a Morte*); Gilles Lipovetsky (*A era do vazio*); Alfredo Bosi (*O ser e o tempo da poesia*); Jacques Derrida (*Mal de arquivo*); Emil Staiger (*Conceitos fundamentais da poética*); Márcio Thamos (*Figuratividade na poesia*); Michel Vovelle (*As almas do purgatório*); Jacob Goldberg (*A clave da morte*).

A pesquisa abrangerá ainda os trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses) que abordem o tema, preferencialmente, na literatura.

Vale ressaltar que outras obras já foram localizadas para a continuidade da pesquisa bibliográfica e que serão inventariadas para a utilização na fundamentação teórica e metodológica desta pesquisa, se assim for conveniente diante do tema proposto. Dentre outros, cita-se: Simone Beauvoir (*Uma morte muito suave*); Tzvetan Todorov (*Memória do mal, tentação do bem*); Ecléa Bosi (*Memória e sociedade*); Fausto Colombo (*Arquivos Imperfeitos*); John Ziegler (*Os vivos e a morte*). Sente-se, no entanto, intensa necessidade de aprofundamento acerca da Memória. Para tanto, a pesquisa entrevê, no primeiro semestre de 2012, um enfoque atento e minucioso sobre a Memória, suas manifestações e atuações na Literatura. A poética de Manoel de Barros situa a questão da Memória não envolta na poeira da lembrança, mas na presentificação da reminiscência. Tal fato dificulta a seleção de obras que abordam a Memória sob esta perspectiva.

Seleção e análise das obras de Manoel de Barros

Nesta etapa, realiza-se uma seleção das obras de Manoel de Barros em que a questão da Morte, preferencialmente relacionada com a Memória, esteja intensamente representada. As seguintes obras já foram lidas e fichadas: *Poemas Concebidos sem Pecado (*1937); *Face Imóvel* (1942, retirado do *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda* – 1996), *Poesias* (1956, retirado do *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda* – 1996); *Compêndio para Uso dos Pássaros* (1960); *Gramática Expositiva do chão* (1966) e *Livro de Pré-Coisas* (1985).

Trata-se, portanto, de delimitar um elenco representativo da obra de Manoel de Barros, no que se refere à representação da morte e da memória. Concomitantemente ao fichamento das obras, os trechos selecionados são comentados para, em tempo posterior, estabelecer-se um quadro de oposições. Para cada livro é realizado um "mapeamento" das representações da Morte, seguido da análise de como essa figuração se apresenta no contexto da obra.

Pretende-se percorrer uma parte da trajetória literária de Manoel de Barros, demonstrando o diálogo que a Morte em oposição à Memória estabelece com a poética manoelina e aprofundar estudos, debates e questionamentos críticos.

Outras obras do poeta também serão lidas e analisadas: *Matéria de Poesia* (1974); *Arranjos para Assobio* (1982); *O Guardador de Águas* (1989); *Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves* (1991); *O Livro das Ignorãças* (1993); *Livro sobre Nada* (1996); *Retrato do artista quando coisa* (1998); *Exercício de ser criança* (1999); *Ensaios Fotográficos* (2000); *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001); *Memórias Inventadas: a infância* (2003); *Poemas Rupestres* (2004); *Memórias Inventadas: a segunda infância* (2005); *Memórias Inventadas: a terceira infância* (2007) e *Menino do Mato* (2010).

Com isso, procurar-se-á entender de que maneira e em que momento o poeta Manoel de Barros estabelece e/ou intensifica o diálogo proposto. No entanto, o caminho já percorrido de leitura e fichamento das obras já apontam para o livro Poesias, de 1956. O recorte analítico ainda não se apresenta esgotado. Leitura e releitura é o movimento que percorre a pesquisa em tempo integral. Posteriormente, as obras que mais assinalarem essa comunicação farão parte do recorte final do projeto.

A morte e a memória em Manoel de Barros: breve análise

Em 1956, ainda sob as consequências do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), estreia no cenário das Letras o livro *Poesias*. O projeto estético do poeta Manoel de Barros é explícito: o sentimento do fragmentário. O poema que inicia a obra já evidencia o caminho que o enunciatário deve tomar – "fragmentos de canções e poemas". É a dispersão e não o conjunto que se abre em "florescer de tarde" (BARROS, 1996, p. 75). Como na obra "*Da Imperfeição*", em que Greimas nos convida à *fratura* imperfeita do *continuum* através do dos sentidos, Manoel de Barros irrompe os fragmentos com o sentido da visão. É o "ver", e não o olhar, que o poeta privilegia. É o "ver" platônico diretamente relacionado com o conhecer, num movimento cíclico de ação e passividade do sujeito. O conhecimento da verdade só é possível através da conjugação do ver da inteligência com a alma. A palavra "ver", em sua extensão curta (apenas três letras), também proporciona mais veracidade ao ato

de perceber a dimensão sensível.

A concretização do olhar aproxima o discurso do plano real. Tal pacto de veridicção assimila, mesmo que por fugaz momento, um fio de estabilidade ao enunciatário que, a partir desse momento, entra no poema crendo em molduras direcionais, mas que logo lhe serão arrancadas de sua leitura. O "ver" do poeta caminha para o imagético, para o inteligível: "[v]er o menino/Com paletó de crepúsculo/E as árvores cor de cinza" (BARROS, 1996, p. 75).

Na sequência, é o sentido da audição que escuta "o movimento das folhas" (p.76). Contudo, há uma inversão na posicionalidade de quem ouve. São "mil coisas impressentidas" que escutam o enunciador. O sujeito que fala no poema é ouvido por "outros" e o que ouvem são coisas do mundo inteligível.

O tato é o próximo explorado. O poeta tem desejo[2] "obscuro nas mãos de apanhar objetos largados na tarde..." (p. 76), fragmentos da sua poética, elementos simples espalhados e que compõem o discurso obscuro (sem possibilidade de clareza, sem a racionalidade). No entanto, as mãos tentam apreender objetos jogados fora, sem utilidade aparente. Para o poeta, "Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia./(...)As coisas jogadas fora têm grande importância - como um homem jogado fora." (BARROS, 1996, p. 179/180)

O sentido do paladar é condensado na figura da boca. No entanto, o enunciador muda o tom de enunciação e sua figura se apresenta com voz feminina. Para Camargo (1996), "[o] eu-lírico feminino, quase que absolutamente ausente em sua obra, aparece duas vezes e lembra as cantigas de amigo provençais, nas quais a mulher canta uma espera, uma ausência" (p. 145). A ausência de definição, de palavras que completem os significados. É com a "boca de beijar" (BARROS, 1996, p. 77) que o corpo desabrocha e desperta como presença diante do "esplendente" amor, ou da própria poesia.

O último sentido é o do olfato e é na figura do mar que o enunciador apresenta seu amor: "*Amo a rua torta/E do mar o odor*" (BARROS, 1996, p. 78).

O passeio das fragmentações sensoriais continua também nos títulos: "Olhos parados", "A boca", "Na enseada de Botafogo", "Ode Vingativa", "Lembranças". Este último título é o que antecede "A voz de meu pai" e apresenta uma passagem interessante: "Subitamente o palco alterou-se./Eu estava com dezessete anos, diante do mar!/Lia Knut Hamsun./Meu vagabundo tocava surdina.../Um grande rio de poesia/Atravessava-me, doce..." (BARROS,

[2] No livro "O estrangeiro" (1972), de Albert Camus, Mersault relaciona o tato diretamente ao desejo, e não o sentido da visão, como é comumente associado.

1996, p. 103). O título da obra do famoso escritor é "*Um vagabundo toca em surdina*" e Manoel de Barros o toma para si, não em forma de cópia ou plágio, mas de forma que a subjetividade de um caminhe para o outro. Durante toda a trajetória do livro, Manoel de Barros sinaliza sua fragmentação e seu posicionamento dúbio que o leva ora para o Pantanal ora para as turbulências e encantos do Rio de Janeiro. No "Um vagabundo toca em surdina", Knut Hamsun apresenta sua fase intranquila e inquieta, buscando uma paz, que os homens em sociedade não encontram, numa transição de paisagem não caótica. O livro em questão indicia o momento que o lirismo inunda o poeta de "um grande rio de poesia" e que, ao mesmo tempo, atravessa, doce e impetuosamente, o enunciador. A palavra final, "doce...", atrelada à pontuação de reticências, engendra a ideia de que há continuação do discurso, da imagem que logo se projeta - que vai do passado ("Lembranças") para a presentificação, para o presente (que seria, em relação à perspectiva do passado, o futuro, a projeção).

O discurso escorre de um poema para o outro e nem mesmo o título fratura o caminho. A liquidez transfigura-se me voz e continua atravessando o enunciatário, o enunciador e a enunciação. No poema "*A voz de meu pai*" (BARROS, 1996), a imagem presentificada do pai atravessa a memória do sujeito-enunciador através de percepções sensoriais e sinestésicos diversas, e a morte, elemento que nasce no próprio ser, espreita, de dentro, o vazar do discurso, como se pode perceber no trecho do poema transcrito abaixo:

> [...]
> Circulo sob arranha-céus.
> Vivo debaixo de cubos:
> Na direita, na esquerda
> De lado, ao sul
> Pelo norte... Vou no meio assustado.
> Um pequenino ser com a sua morte dentro,
> Com seu ombro desabado
> E seus braços descidos pelo caos do corpo.
>
> Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um
> escritório complicado.
> Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito
> ao negro asfalto.
> Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha
> na pedra.
> Varo becos, bancos e buzinas.
>
> À noite, porém, (ò cidade tentacular!)
> Me rendo.
> Resfolegante como um boi, paro.
> Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina
> E suja-me de iodo a roupa...
> - É o mar!

Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.
Descanso.
Os ventos levam-me longe...
Longe...

Entro na casa onde nasci.
O tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas paredes.
Um amarelo sujo de raízes, um amarelo de urina de crianças nas paredes.

Lembro-me bem.
Era um casarão baixo.
Crianças lambiam o barro das paredes.
Na solidão rondavam cavalos.
[...]
Abro os olhos e sinto
E sei
Que a força que me inclina hoje para a terra
Essa avidez que as minhas mãos possuem
E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham estas plantas,
A vontade de sair sozinho, de noite, e de chorar copiosamente sobre as ruínas –
Sei bem
Que todas essas coisas têm raízes na casa
No menino selvagem que deixava crescer os cabelos
Até caídos na estrada
Colhidos, como flor de lixeira
Na estrada...

Fecho os olhos de novo.
Descanso.

Logo sinto fluir em mim
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
A imagem de meu pai.
Ouço bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
E reconheço o timbre de sua voz:
- Venha, meu filho,
Vamos ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouví-la e vê-la:
A terra está úmida e os potros ariscos a riscam de seus
empinos e de suas soltas crinas,
Vamos,
Venha ver as cacimbas dormindo repletas!
Venha ver que beleza!
- No bojo quieto das águas robafos engolem lodo!

Abro os olhos.
Não vejo mais meu pai.
Não ouço mais a voz de meu pai.
Estou só.

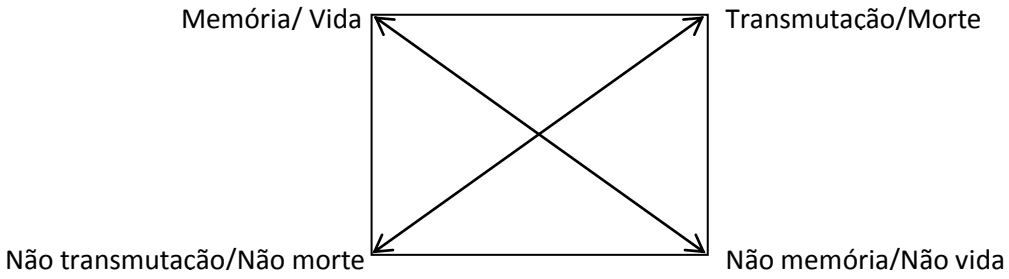
> Estou simples.
> [...] (1996, p.103 – 107).

Numa leitura superficial, a lembrança, em meio ao tumultuado dia, é plano de fuga e descanso do enunciador. Contudo, ao se aprofundar no discurso, é possível empreender as ações do enunciador dispostas em dois momentos do poema: um diurno e outro noturno.

Em meio ao caos da cidade grande (no Rio de Janeiro), o enunciador atravessa os arranha-céus sentindo-se intimidado, acuado em sua pequenez. Como a "Máquina do Mundo" de Carlos Drummond de Andrade, a cidade apresenta-se ao poeta e mostra suas engrenagens. Porém, diferentemente da máquina racional que oferece ao cético poeta mineiro toda a explicação da vida, a máquina "tentacular" de Barros o prendem, de maneira artificial, e o faz desmoronar. A morte lhe acompanha na vida, dentro do ser, e é a cidade que imputa a dor no sujeito transformando seu corpo em ruína. Sendo o nascimento uma dupla movimentação de morte, o homem, para Heidegger (2005, § 51, p. 34), é um "ser-para-a-morte". Ao fechar os olhos, o sujeito-enunciador descansa sob o olhar personificado do oceano que o "aglutina", que o "contempla", que o seduz com o olhar de "ressaca" machadiano. Ao invés de matar, como foi o caso de Escobar, o mar o leva para um estado "entre", de inconsciência. Um espaço que o leva ao passado, na sua memória, e que o coloca diante do pai.

As figuras que se cristalizam em imagens ou nas próprias palavras que remete à ideia da morte, no contexto discursivo posto acima, são: "morte", "vivo debaixo de cubos", "desabado", "descidos", "Os ventos levam-me longe", "inclina hoje para a terra", "a frescura que minha alma adquire quando as chuvas molham", "ruínas", "caídos". São elementos ou aspectos que indicam e se comunicam com a ideia da morte. Embora não tenha, como em outros poemas do poeta, a forte presença da transmutação neste texto, a memória como presentificação da vida apresenta-se de maneira intensa. Há, nesse sentido, comparações que elidem o humano metaforizando-o em outro ser. Na passagem "*Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra*" (BARROS, 1996, p. 104) tem-se uma anulação do homem através da famigerada cosmopolita cidade. O ser humano é devorado em ritualismo antropofágico no momento em que é consumido (para ficar no contexto citadino) e devolvido em elemento integrante do cenário, morto para o mundo, sisudo em si, incomunicável com outros homens, pedra. Em outra passagem, o enunciador pulveriza seu ser e se torna em algo tão magicamente leve que o vento o leva ("*os ventos levam-me longe*"). A elisão do homem empírico reforça a dimensão de nulidade que o sujeito enunciador sente diante da magnitude da cidade ou da natureza. Sendo assim, a morte pela transmutação acontece de maneira sutil,

mas registra seu poder transformador. No quadrado semiótico ter-se-ia o seguinte esquema do poema:



Na verdade, o livro pode ser dividido em dois momentos: vida e morte. O ponto de fratura, que marca essa mudança de perspectiva de existência para não-existência, é o poema "*A voz de meu pai*". A partir do momento que o enunciador sente e fica sem essa presença viva do pai, tudo mais morre. Os títulos e os temas seguintes indicam tal formulação: "O morto", "O morto II", "Infância" ("*um peixe de azebre morrendo... morrendo*"), "Crônica do Largo do Chafariz" ("*vidas mortas*"), "Zona Hermética", "O cavalo morto", "Na rua Mário de Andrade", "Contínho à maneira de Katharine Mansfield" ("*seus pés na areia fofa dormiriam... Como raízes?*"), "Encontro de Pedro com o nojo".

Contudo, a memória apresenta-se como reação à morte e seus limites. Nesse sentido, é possível observar que há muito mais resistência do que oposição. É a voz do pai, a imagem do pai que incita a poesia de Barros. Pergunta-se: não seria a voz, como palavra proferida, atrelada à imagem, a essência do conteúdo poético? Em certa passagem o poeta diz: "*Imagens são palavras que nos faltaram./Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.*" (BARROS, 2004, p. 57). O pai é voz, imagem, sentido, nascimento e morte. Sendo assim, a paternidade dá a existência ao poeta, dá ao poeta a própria poesia. Seria a própria poética a voz que fala no discurso com o enunciador. Para Bosi (1993), a recordação é um ato que só se apresenta no nível da possibilidade mediante a presença de uma imagem. No entanto, a imagem não se forja do nada e "nunca é um 'elemento': tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência" (1993, p. 15). Nesse sentido, para Nismária Alves David (2005), no artigo "A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem", ao se presentificar o passado através da memória, instaura-se o tempo mítico, "no qual se tem a negação do tempo histórico e, consequentemente, do processo inexorável de decadência humana que culmina na morte" (p. 18). Assim, a presentificação se integraliza em imagem audível, visual e tátil, como se pode perceber na passagem seguinte:

> Logo sinto fluir em mim
> Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
> A imagem de meu pai.
> Ouço bem seu chamado.
> Sinto bem sua presença.
> E reconheço o timbre de sua voz:
> - Venha, meu filho,
> Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
> Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
> Vamos ouvi-la e vê-la:
> (BARROS, 1996, p.106, grifo nosso).

O "pai", presentificado em sentidos, passeia pelas lembranças infantis do menino Barros. No entanto, a presença paterna não solicita um diálogo, mas o silêncio da contemplação, o sentido primeiro do ser: o ver ("Vamos ver os bois", "Ver a força obscura", "Vamos ouvi-la e vê-la"). Para Bosi (1993), Santo Agostinho elevava o olhar como o mais espiritual dos sentidos, aquele que permite suprir o contato direto. O poeta Manoel de Barros, em grande parte de suas obras, privilegia o olhar e Contudo, a imagem, provocação da reminiscência substancial e distorcida do objeto contemplado, mantém, ainda segundo o autor, ao mesmo tempo, "a realidade do objeto em si e sua existência em nós" (p. 13).

A presentificação trazida da memória, do inconsciente do enunciador sugere forte subjetividade e intensa significação. As elocuções, de maneira geral, apresentam-se concisas, fluidas. A morte, no caso do pai, é viagem de retorno ao filho que descansa da jornada atribulada da cidade grande, resgatando sua imagem e a tornando presença. Segundo Bachelard (1997, p. 77), "[a] Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco: Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio."

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Manoel de. Poesias. In: _____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **O guardador de águas**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. **A poética do fragmentário**: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

DAVID, Nismária Alves. A poesia de Manoel de Barros e o mito da origem. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v.5, p.17-32, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_2.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 13.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2005.

II - COMUNICAÇÕES

CONFLUÊNCIAS ENTRE POESIA E CINEMA: LÚDICO, IMAGEM E MONTAGEM NA POESIA DE JACQUES PRÉVERT E MARIO QUINTANA

Adriana Rodrigues Simões
Guacira Marcondes Machado Leite
FCL – UNESP – Araraquara

O lúdico, o mítico e a imagem

Na concepção do historiador da cultura Johan Huizinga, o surgimento do jogo é anterior à sociedade. O elemento lúdico estaria na raiz de todas as instituições sociais.

Para Huizinga, a criação da linguagem, assim como outras atividades arquetípicas humanas, está profundamente ligada à ludicidade. O teórico holandês ressalta que o instrumento criado pelo homem para a comunicação nasce da brincadeira e continua a utilizá-la ao longo do tempo:

> As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2010, p.7).

Apesar de as formas atuais da civilização terem perdido o contato com este espírito lúdico que as precedeu, existe um reino em que o jogo se conserva incólume: o reino da poesia. O surgimento da poesia na sociedade está profundamente ligado ao espírito lúdico primitivo. Com a evolução da sociedade, formas complexas da vida em grupo vão perdendo a influência do jogo, mas a poesia nunca abandona a esfera lúdica em que nasceu. Enquanto as formas da vida contemporânea perderam o contato com o jogo, a função do poeta ainda se situa dentro desta esfera. Assim, a poesia pertence a outro universo, diferente do cotidiano a que estamos imersos:

> Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada [sic] pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (HUIZINGA, 2010, p.133).

Huizinga (2010) ainda investiga a tripla relação entre a poesia, o mito e o jogo. Para ele, o mito é sempre poesia, pois ao utilizar imagens, narra uma série de fatos supostamente acontecidos numa época remota, revestindo-se do mais sagrado e profundo significado e exprimindo relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional. O mito é o veículo adequado para as idéias do homem primitivo sobre o universo, pois, "[n]o que diz respeito ao mito, não está ainda rigidamente traçada a linha que separa aquilo que é apenas concebível e o que é nitidamente impossível." (HUIZINGA, 2010, p.144). Entretanto, quando uma cultura se separa desta imaginação primitiva, o mito se torna mitologia, ou seja, literatura. E as figuras mitológicas, vestígios de uma civilização bárbara, tornam-se incompatíveis com o nível espiritual atingido pela sociedade, de tal modo que essas figuras sofrem uma interpretação mística por parte dos sacerdotes ou são cultivados como pura literatura. Deste modo, como infere o autor holandês:

> À medida em que [sic] diminui a crença na verdade literal do mito, o elemento lúdico, que desde o início havia sido próprio dele, volta a afirmar-se com redobrada força. Já desde Homero o palco da crença é o passado. Apesar disso, o mito, após haver perdido seu valor como instrumento adequado da compreensão do universo pelo homem, continua desempenhando a função de exprimir o divino em linguagem poética, o que é alguma coisa mais do que uma função estética, pois na realidade é uma função litúrgica. (HUIZINGA, 2010, p.145).

Ernst Cassirer (2003) também envereda por esta questão quando defende uma estreita vinculação entre linguagem e mito. Em seu livro *Linguagem e mito* ele aborda o afrouxamento desse laço à medida que o homem evolui, já que "[...] a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*." (CASSIRER, 2003, p. 114, grifo do autor). Apesar de desprender-se da linguagem, o mito ainda continua vivo dentro de certa expressão humana:

> Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um

> tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. [...].
> Entre todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e mais puras. (CASSIRER, 2003, p. 115).

Pudemos perceber que Cassirer e Huizinga concordam que poesia e mito compartilham um mesmo terreno. Não só no momento em que surgiram entrelaçados, mas até hoje a palavra poética conserva seu poder figurador. Entretanto, o teórico holandês subordina o surgimento da poesia e do mito ao jogo. Para Huizinga (2010, p.151), se "[a] representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda formação mítica e de quase toda a poesia" é porque essa tendência para criar um mundo imaginário é um jogo do espírito:

> A única interpretação com a qual nós, que já não somos completamente selvagens, podemos recriar este estado de espírito é supor que a esfera lúdica, tal como a observamos na vida da criança, abarca toda a vida do selvagem, desde as mais sagradas emoções até aos divertimentos mais triviais e infantis. (HUIZINGA, 2010, p.157)

Nesse sentido, não só a poesia como imagética mítica, mas também a forma poética pode ser melhor compreendida à luz do elemento lúdico:

> Não são apenas os elementos do mito, são também os da poesia que se compreendem melhor quando pensados como funções lúdicas. Por que os homens subordinam as palavras à métrica, à cadência e ao ritmo? Se respondermos que é por causa da beleza ou da emoção, estaremos deslocando o problema para um terreno ainda mais difícil. Mas se respondermos que os homens fazem poesia porque sentem a necessidade do jogo social já estaremos mais próximos do alvo. A palavra rítmica nasce dessa necessidade. Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo. Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez fazem parte da imemorial função do jogo. Todas as qualidades da poesia reconhecidas como próprias, como a beleza, o caráter sagrado, a magia, são desde início abrangidas pela qualidade lúdica fundamental. (HUIZINGA, 2010, p.157)

Por isso, tanto estes elementos formais quanto os temas poéticos são numerosos e variados, no entanto estes fatores podem ser encontrados em qualquer parte do mundo e em qualquer época. E isto é possível porque a poesia possui um denominador comum que a torna uniforme e faz com que ela apareça em todas as épocas da sociedade humana, este denominador se deve ao fato de a "[...] poesia ter suas raízes numa função ainda mais primordial do que a própria cultura, a saber, o jogo." (HUIZINGA, 2010, p.147).

Assim sendo, as definições de jogo também são próprias para a criação poética. Pode-se associar a poesia ao jogo na medida em que ela ordena rítmica ou simetricamente a linguagem, acentua pela rima ou pela assonância, disfarça o sentido, constrói frases sutil e artificialmente, manifestando assim o espírito lúdico. No entanto, esta afinidade entre poesia e jogo não é apenas exterior, ela também se manifesta na estrutura da imaginação criadora, seja na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema ou na expressão de um estado de espírito: "[...] no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que 'encante' o leitor e o mantenha enfeitiçado." (HUIZINGA, 2010, p.148). Essa tensão é gerada sempre por alguma situação que envolve o humano ou o emocional, mas como não existe um grande número dessas situações, elas acabam surgindo do conflito ou do amor, ou da união de ambos, e como afirma o teórico holandês, "[...] tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo. Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta" (HUIZINGA, 2010, p.148).

Tanto a poesia quanto o jogo pressupõem um círculo de iniciados que compreendem a linguagem utilizada e aceitam as regras estabelecidas. Conseqüentemente, o título de poeta é dado àquele que é capaz de utilizar essa linguagem da arte, a qual distingue a poesia da linguagem vulgar, pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos compreendem:

> O eterno abismo entre o ser e a idéia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação. Os conceitos, prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das idéias: idéia e coisa são unidas na imagem. (HUIZINGA, 2010, p.149).

Enquanto a linguagem vulgar, prática e útil, gasta as imagens contidas nas palavras, a poesia cultiva as qualidades figurativas, joga com as palavras de maneira harmoniosa, injeta

mistério nelas "[...] de tal modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma." (HUIZINGA, 2010, p.149).

A montagem na poesia

Desse modo, segundo Huizinga (2010) a poesia é construída por meio de imagens e por meio de uma linguagem lúdica, sendo que, cada um desses elementos contribui para a estrutura poética em questão e fazem com que ela possua uma ligação profunda com o mito. Portanto, pudemos perceber que a imagem é muito importante para a estrutura poética. Nesse sentido, a poesia utiliza-se também de uma técnica adotada por vários outros tipos de arte, mas que fico conhecida como uma técnica cinematográfica - a justaposição de imagens ou a montagem.

Nas palavras de Eisenstein (2002), a montagem está na base de criação de toda obra de arte, pois ela não só torna a narrativa coesa, mas faz com que ela "[...] contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*." (EISENSTEIN, 2002, p. 14, grifo do autor). Essa junção de elementos é muito comum na poesia, ela pode criar não apenas imagens, mas um novo conceito, um significado que o leitor possa deduzir. Poderemos perceber, quando analisarmos os poemas de Prévert e de Quintana que "[e]sta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um mesmo fenômeno." (EISENSTEIN, 2002, p. 15).

Mesmo que Eisenstein refira-se diretamente ao cinema, podemos notar que há semelhanças no modo que as artes em geram criam suas imagens, para o teórico do cinema, para obter um efeito sobre o espectador ou leitor, a obra de arte deve construir-se diante deste, nesse sentido:

> Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

Além de construir-se perante o leitor/espectador, o processo da obra de arte deve ser análogo ao processo de criação de imagens que se dá na consciência e nos sentimentos dos homens. Pois, a força da montagem reside na inclusão da razão e do sentimento do espectador/leitor no processo criativo. Ele refaz o caminho percorrido pelo autor para re-criar

a imagem. Nas palavras de Eisenstein (2002, p.35), "[...] a técnica da criação recria um processo da vida, condicionado apenas pelas circunstâncias especiais exigidas pela arte."

O processo de montagem cinematográfico é a mesma técnica que o ator utiliza para fazer emergir de si o sentimento necessário para a representação. E fazer com que esses sentimentos vivos e experiências emirjam do interior do ator é como evocar através de uma imagem os sentimentos do espectador no cinema. Segundo Eisenstein (2002, p. 47) do mesmo modo que no cinema, "[...] o quadro desempenha o papel da frase sintática e estrutura musical o papel da articulação rítmica" no poema:

> A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos, residem em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital. (EISENSTEIN, 2002, p.48)

Desse modo, pudemos perceber que a montagem também é uma técnica de criação de imagens poéticas. Ela pode ser encontrada em toda a sua potência nas estruturas das criações míticas, como afirmou Cassirer, pois a metáfora é a união completa de imagens justapostas.

Lúdico, imagem e montagem na poesia de Jacques Prévert e de Mario Quintana

Antes de fazermos a análise poética à qual nos propomos, é importante ressaltar que além de poeta, Jacques Prévert foi também roteirista de cinema. Sendo assim, encontramos em suas poesias muitos resquícios da visão do roteirista, como a utilização da montagem e da narrativa.

Considerando o caráter lúdico da poesia e técnica de montagem que ela utiliza, analisaremos o poema *"Cortège"* de Prévert e, em seguida, o poema "À maneira de Jacques Prévert" de Quintana:

1 *Un vieillard en or avec une montre en deuil*
2 *Une reine de peine avec un homme d'Angleterre*
3 *Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer*
4 *Un hussard de la farce avec un dindon de la mort*
5 *Un serpent à café avec un moulin à lunettes*
6 *Un chasseur de corde avec un danseur de têtes*
7 *Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite*

8 *Un chiard en habit noir avec un gentleman au maillot*
9 *Un compositeur de potence avec un gibier de musique*
10 *Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots*
11 *Un repasseur de Coligny avec un amiral de ciseaux*
12 *Une petite sœur du Bengale avec un tigre de Saint-Vincent-de-Paul*
13 *Un professeur de porcelaine avec un raccommodeur de philosophie*
14 *Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers de la Compagnie du gaz de Paris*
15 *Un canard à Sainte-Hélène avec un Napoléon à l'orange*
16 *Un conservateur de Samothrace avec une Victoire de cimetière*
17 *Un remorqueur de famille nombreuse avec un père de haute mer*
18 *Un membre de la prostate avec une hypertrophie de l'Academie française*
19 *Un gros cheval in partibus avec un grand évêque de cirque*
20 *Un contrôleur à la croix de bois avec un petit chanteur d'autobus*
21 *Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste*
22 *Et le général des huîtres avec un ouvreur de Jésuites.*
(PRÉVERT, 2004, p.249-250).

Como num cortejo, os personagens vão sendo apresentados de dois em dois. Cada par apresentado em cada verso é um personagem destituído do adjetivo que realmente lhe caberia, pois os dois pares de substantivos + adjetivo apresentados nos versos não se correspondem, ele estão trocados entre si, criando novas combinações e sentidos inesperados de caracteres essencialmente surrealistas dentro de um processo de permutação essencialmente lúdico.

A técnica que o poeta utiliza se assemelha a um caleidoscópio, ele desmonta dois conjuntos de imagens geralmente formados por duas palavras e os rearranja entre si – duas palavras que juntas formariam uma imagem única se separam para, cada uma com a sua imagem particular, se juntar a outra palavra e formar uma terceira imagem. Na análise de Parlebas (1976, p.508), há um esquema que representa o arranjo de todos os versos do poema:

"*Un vieillard en or avec une montre en deuil*

(a1 b2) ∧ (b1 a2)"

Prévert utiliza-se de pares habituais da língua para desmontá-los e rearranjá-los novamente, formando versos de estranhas associações. O poema possui uma organização precisa e repetitiva, são 22 versos de estrutura coesa, de tal maneira que, *"[...] par un jeu d'analogies syntaxiques, le contexte invite le lecteur à permuter les monèmes déplacés artificiellement et à restituer les synthèmes authentiques."* (PARLEBAS, 1976, p.509). As poucas variações se dão no gênero do artigo indefinido (*un* usado no começo de quase todos os versos, *une* é usado no começo do verso 2; para indicar os substantivos que ocorrem no meio do verso *une* é usado nos versos 1, 7, 16 e 18). Há variação de número no artigo indefinido (*des* nos versos 3 e 14). Também há variação nas preposições de ligação dos substantivos aos adjetivos (na maioria dos versos ocorre *de* e *d'*, também ocorre *en* nos versos 1, 7 e 8; *à* nos versos 5 e 15; *à la* e *à l'* nos versos 15 e 20; *du* nos versos 12 e 14; *au* no verso

8; *in* no verso 19 e *des* no verso 22. O verso 21 é o único em que não há preposição ligando o substantivo ao adjetivo. Dois versos apresentam exceção à unidade formal do poema, o verso 3 ("*Et des ...*" e o último verso ("*Et le*"...), ambos começam com o elemento de ligação *Et* ao invés do *Un/Une* com o qual começam todos os outros versos. Todos os conjuntos de substantivos + adjetivos são ligados pela preposição *avec*.

Ao se valer do procedimento de desmontagem e remontagem para criar imagens insólitas, Prévert contesta a ordem pré-estabelecida, tanto da língua, ao desmontar expressões prontas ("*dindon de la farce*" no verso 4, "*enfant terrible*" no verso 21) quanto da estrutura social, ao ridicularizar figuras de prestígio e autoridade (*vieillard* no verso 1, *reine* no verso 2, *hussard* no verso 4, *maréchal* no verso 7, *gentleman* no verso 8, *directeur* no verso 10, *amiral* no verso 11, *petite soeur* no verso 12, Napoléon no verso 15, *père de famille* no verso 17, *membre de l'Académie française* no verso 18, *évêque* no verso 19, *général* e *Jésuite* no verso 22). Membros da corte, militares, membros do clero, figuras históricas, pessoas respeitadas, estas são figuras que o poeta critica em toda sua obra, pois são incompatíveis com a visão surrealista da liberdade que Prévert possui. Ridicularizá-las é a maneira que o poeta encontra de rebelar-se contra instituições e hierarquias sociais. Segundo Gasiglia-Laster (1993, p.72) na obra do poeta francês "*[l]es ennemis de la vie sont souvent des vieillards: militaires, ecclésiastiques ou chefs de famille*.".

As alusões militares e o aparecimento de figuras como o hussardo, o Almirante Coligny e Napoleão Bonaparte, remetem à guerra, prática que também causava abominação a Prévert. Nas palavras de Gasiglia-Laster (1993, p75), o período de entre guerras em que o poeta escreveu *Paroles* influenciou o aparecimento do assunto, às vezes de maneira enfática, nos poemas: "*Écrits de 1930 à 1944, les textes de Paroles manifestent d'abord la crainte de d'une Deuxième Guerre mondiale puis l'horreur de cette guerre comme de toute guerre – le mot revient de façon obsessionelle dans le recue*." Em "*Cortège*" a palavra guerra não aparece mas o tema surge implicitamente.

O poeta ainda faz desfilar um cortejo de imagens grotescas ("membre de la prostate", "Un gros cheval in partibus"), deprecia e a igreja ("Une petite sœur du Bengale avec" "évêque de cirque", "Un contrôleur à la croix", "un ouvreur de Jésuites"), ridiculariza os ditos intelectuais ("hypertrophie de l'Academie française", "Un conservateur de Samothrace"), quebra expressões de duas palavras que juntas possuem determinado significado (serpent à lunettes é a naja) mas quando separadas cada palavra retorna a um significado original, assim como em português a palavra guarda-chuva remete a um objeto, mas ao separarmos as duas

palavras que a compõem, nenhuma das duas recuperará o objeto que as duas, quando unidas, designavam.

Pudemos notar que neste poema essencialmente lúdico, Prévert manipula imagens. Percebemos que através da montagem o poeta francês cria um jogo de desmontar e remontar. Dentro do mesmo universo poético temos uma espécie de homenagem à Prévert, o poema "À maneira de Jacques Prévert" de Quintana:

> Um homem de visão com uma mulher de *vison*
> Um homem público e uma mulher pública
> A poluição diurna e as poluções noturnas
> O rabo do olho num rabo-de-saia
> Um gato escaldado e um cachorro-quente
> Um tigre de Bengala e um gato de guarda- chuva.
> (Mario Quintana, 2005, p. 867)

Quintana faz uma releitura de *"Cortège"*, reproduzindo o discurso de Prévert de uma maneira irreverente ele recria o poema como paródia. Diferentemente de Prévert que rearranja dois pares que inicialmente se pertenciam, Quintana, através de um jogo de palavras, justapõe duas imagens de forma que o trocadilho provocado pelas múltiplas significações de uma mesma palavra faça surgir o humor, como no par homem público/mulher pública. Ele também explora as grafias semelhantes (poluição/polução) e brinca com a mesma palavra (rabo) em duas diferentes expressões e sentidos. Enquanto Prévert desmonta expressões e as rearranja, o poeta gaúcho apenas justapõe duas imagens que não teriam ligação entre si, se não houvesse um trocadilho que as une. Quintana não mexe na estrutura do poema para criar montagens insólitas como Prévert faz.

O que notamos a partir da leitura dos dois poemas é que além da poesia possuir um caráter essencialmente lúdico, como pontuou Huizinga, a estrutura poética, assim como a cinematográfica, também se utiliza da técnica da montagem para criar imagens.

Referências

BOYER, Régis. Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco: essai d'étude méthodique. **Studia Neophilologica**, cidade, n.2, p. 317-358, 1968.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EINSENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GASIGLIA-LASTER, Daniele. **Paroles de Jacques Prévert**. Paris: Gallimard, 1993.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PARLEBAS, Pierre. Le synthème dans les *Paroles* de Prévert. **Poétique**, Paris, n.28, p. 496-510, 1976.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRÉVERT, Jacques. **Paroles**. Paris: Gallimard, 2004.

_____. **Poemas**. Tradução e seleção de poemas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

TEATRO-JOGO: CONTRIBUIÇÕES PARA OS PROCESSOS DE (TRANS)FORMAÇÃO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Aline Tosta Floriano
Mestre pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Professora Titular na Escola Estadual Prof. Alcides Corrêa em Ribeirão Preto-SP.

Introdução

Repensar a função da escola na sociedade vem sendo alvo de uma grande discussão entre os profissionais de educação, principalmente no contexto de uma LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), que visa à formação multilateral do educando.

Percebemos que, com o passar dos anos, mudanças significativas têm ocorrido dentro e fora da escola[1]. Mudanças que representam um desafio para refletir sobre o papel da escola

[1]É importante levar em conta o que nos diz Hernández (1998, p.27): Essas mudanças ocorrem em todas as direções. Indicarei algumas que estão presentes, de maneira clara, na nossa visão de projetos de trabalho. Por um lado, temos as mudanças na sociedade, não concebida como um todo, mas com grupos que se relacionam,

e tentar entender esse processo que, de maneira geral, é vivido por crianças e adolescentes. Exponho essa ideia baseada em minha vivência como professora/educadora, desde o ano de 2002, já que venho percebendo, nesse meu trilhar, um grande desinteresse por parte dos alunos em frequentar a escola como um ambiente de aprendizagem.

Ao questioná-los a respeito da função do espaço escolar vi que aquele local os motivava apenas como diversão ou encontro com os amigos.

Refleti muito sobre o meu papel de formadora; pensei e repensei a palavra "espaço" e cheguei à conclusão de que, se quisesse obter algum resultado satisfatório em sala de aula, deveria "extrapolar" as quatro paredes e levá-los a enxergar o ensino/aprendizagem como algo ligado ao contexto deles.

Foi então, que surgiu a ideia da elaboração de atividades vinculadas às artes, em especial ao teatro, de maneira que comprovasse como a arte pode ser proveitosa na educação básica auxiliando os educadores a obterem resultados satisfatórios com alunos do Ensino Fundamental do 6º ao 9º ano, de modo que os educandos transfiram o prazer da "ação teatral" para as tarefas e responsabilidades de sala de aula, percebendo o quanto o teatro despertou o interesse dos alunos, possibilitando uma maior aproximação com o educador.

Definições de jogo

Vygotsky (1978, p.118) já afirmava que "o melhor método (para ensinar leitura e escrita) é aquele no qual as crianças não aprendem a ler e a escrever, mas no qual essas habilidades são encontradas em situações de jogo". Mas, afinal, o que se pode entender pelo termo jogo[2]?

Existem inúmeras definições para o termo jogo, a mais comum seria de que jogo é qualquer ação (atividade) praticada pelo ser humano.

---

excluem-se, ignoram-se ou tentam encontrar um "espaço" a partir do qual possam fazer com que suas vozes sejam ouvidas, nas relações (de poder, de controle, de emancipação, de solidariedade...) e nos sistemas de representação dos valores e das identidades (pessoais, sexuais, étnicas) que se projetam nos meios de comunicação e nos espetáculos de massa (televisão, cinema, publicidade, jornais, música, futebol...) e nas tecnologias da informação e da comunicação.

[2] A primeira evidência que precisamos levar em conta é que o jogo é uma função elementar da vida do homem, de tal sorte que a cultura humana, sem um elemento de jogo, é impensável. (...). É louvável lembrar-se aqui o dado elementar do jogo humano em suas estruturas, a fim de que o elemento lúdico da arte torne-se visível, não apenas de modo negativo, como libertação de objetivos obrigatórios mas como impulso livre. Quando é que se fala de jogo e o que está implícito nisso? Certamente de início o ir e vir de um movimento que se repete constantemente – pense-se em certos ditos como "o jogo de luz" ou "o jogar das ondas", em que há um constante ir e vir, ou seja, um movimento que não está ligado a uma finalidade última. Isso é notadamente o que caracteriza o ir e vir – que nem um nem outro extremo é o alvo do movimento, o ponto no qual ele descansa. Além disso é claro que o tal movimento condiz um espaço de jogo. Isso nos dará bastante a pensar na questão da arte. A liberdade de movimento aventada aqui inclui ainda que este movimento tem que ter a forma do auto mover-se. O auto movimento é a característica básica do que está vivo. (...). (GADAMER, 1985, p. 37-38.).

O jogo implica designações e significados de acordo com cada língua; umas dão ao jogo forte conotação; já em outros idiomas, a ideia de jogo aparece de forma menos enfática. Poder-se-ia discorrer sobre esse assunto se utilizando de várias vertentes e apontando as variantes que implicam o termo jogo, assim como o fez Huizinga[3] (1872-1945) – *Natureza e Significado de Jogo, A Noção de Jogo e sua Expressão na Linguagem, O Jogo e a competição como funções Culturais*, entre outros - entretanto, o interessante para este estudo é definir *jogo* de forma que englobe o maior número possível de significados. Assim, encontramos uma noção geral do termo jogo, em *Homo Ludens*[4],Huizinga (2004, p.33) que diz:

> Parece-nos que essa noção poderá ser razoavelmente bem definida nos seguintes termos: o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida cotidiana".

Já Viola Spolin (2005, p.342) usa a expressão *situações de jogo* com o objetivo de designar:

> Uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral; um conjunto de regras que mantém os jogadores jogando.

Nesta citação podemos verificar a multiplicidade da função do jogo.

Spolin ainda diferencia *jogo dramático* de *jogo teatral*, em que o primeiro lida com uma situação imaginária, porque todos são atores; já no segundo, um grupo subdivide-se entre "atores" e "espectadores", uns jogam enquanto outros observam, em seguida, trocam-se os papéis.

A inserção de jogos na prática de ensino se tornou uma alternativa utilizada por educadores em busca de soluções eficientes para o exercício em sala de aula. Quando essa prática é aliada ao teatro, os resultados são mais satisfatórios ainda, considerando que a atuação no teatro é uma forma especial, muito fundamental da prática de jogo, podendo ser compreendido como estrutura do jogo.

---

[3] Escritor e Historiador.
[4] HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A capacidade de representar sempre esteve ligada à experiência da formação do ser humano. O teatro seria um jogo de formação. Tal formação deve ser pensada no melhor sentido da autodescoberta e da criação de si.

É neste sentido que podemos levar adiante a ideia de que por ser uma arte[5] que recria a vida[6], de ser, neste sentido uma forma de ação, o teatro teria também o poder de transformar atitudes.

Com a ação, o ser humano se torna a prova viva do que faz, daquilo que pode construir ou destruir. O teatro, como arte da formação e da ação, associado à educação (construtivamente), torna-se um poderoso lugar - pensar na palavra Teatro como espaço onde ações e modificações acontecem - de ensino-aprendizagem, sendo considerado um lugar transformador no contexto onde os educandos têm recebido as diferentes disciplinas.

No entanto, os alunos, por vários motivos, não têm contato sistemático com o teatro, pois é algo que se encontra longe da realidade educacional e cultural brasileira. A escola torna-se a principal condutora da interação do educando com as artes.

Quando a parceria Educação e Teatro entra em ação o educador se aproxima do educando, do contexto por ele vivido; isso possibilita uma relação de afetividade onde o aluno tende a confiar no professor, como um condutor no seu processo de formação.

Podemos dizer que confiança entre ambas as partes traz benefícios para toda a comunidade escolar (direção, coordenação, corpo docente, discentes, funcionários, pais...), ao potencializar que a interação auxilie na resolução de pequenos problemas gerados ou já existentes naquele meio.

Além disso, no campo da afetividade, da confiança e da interação o aluno desenvolve maior capacidade cognitiva e reflexiva; bens que levará para a vida de um modo geral.

Breve histórico: educação, arte-educação e teatro

[5] Pensemos em arte a partir das considerações de Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia*. Para ele a vida só se torna possível através da arte; "a arte é aqui considerada como a única força antagônica superior a toda vontade de negação da vida.".
"(...) o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma forma que a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (...) A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto às origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dioniso: ambos impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum 'arte' lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da 'vontade' helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática." (2000, p.27).
[6] Segundo a definição de Aristóteles para a palavra arte: "A arte recria o princípio criador das coisas criadas.".

Para que se comprove a eficácia de jogos teatrais com crianças e adolescentes do 6º ao 9º ano se faz necessário um sucinto percurso pela história da Educação, Arte-Educação e Teatro. Essas linhas têm por finalidade situar-nos no tempo, espaço e transformações que ocorreram, nestes três setores, com o decorrer dos anos. O pequeno histórico serve como pano de fundo para que saibamos como educação, arte-educação e teatro atuam para o desenvolvimento do ser humano como sujeito em um sentido bastante completo de seu significado como aquele que, consciente de si, compreende sua própria ação.

No que se diz respeito à educação no Brasil, o interessante, neste momento, são as transformações ocorridas dos anos de 1950 até os dias de hoje, pois é nesse período, mais precisamente na década de 1970, que começaram os estudos mais enfáticos para a valorização da arte na educação.

A escola dos anos 50, conhecida como Tradicional, foi a grande responsável pela imagem desfigurada que muitas pessoas ainda têm da educação. Nela o professor era o único detentor do conhecimento, mero transmissor de conteúdo, sendo fonte segura ao aluno, ao qual não era dado o direito de questionar. Essa escola era para poucos, apenas os mais abastados economicamente frequentavam-na; um sistema que perdurou por anos[7]. De acordo com Almeida, (2003, p. 100), nos anos de 1950:

> O desenvolvimento econômico no período pós-Estado estratificou uma sociedade que tinha num extremo a classe alta representada pela oligarquia agrário-comercial e burguesia industrial; no extremo oposto situava-se a classe trabalhadora. Entre ambas, a classe média formada por profissionais liberais e funcionários públicos. Para o ingresso nessas profissões desempenhadas pelos segmentos médios, a escola constitui o principal, se não o único, patamar importante na busca de ascensão social e a educação escolarizada continua sendo a via de acesso à participação efetiva na sociedade.

Nos anos de 1970, a escola ganhou um caráter tecnicista. Havia um padrão a ser seguido: o do livro didático. O salário do educador começou a decair e suas imagem e prática passaram a ser desvalorizadas. Sobre essa afirmação Almeida (2003, p.103) tem a dizer:

> O panorama de estagnação intelectual inaugurado pelo medo e ausência de liberdade tornou-se propício à promulgação de uma lei autoritária, gestada por tecnocratas a serviço do poder e pelos militares desejosos de adesão política. A lei n. 5.692/71 viria fixar as novas diretrizes para a educação

[7] Podemos mencionar, também, como exemplo, o texto de Theodor Adorno, *Educação Após Auschwitz*, que debate a questão de uma educação baseada na força e voltada para a disciplina:
"(...) Ela seria necessária para constituir o tipo de homem que lhe parecia adequado. Essa ideia educacional da severidade, em que irrefletidamente muitos podem até acreditar, é totalmente equivocada. (...)" (p.05).

> escolar brasileira, instituindo, entre outras inovações, a profissionalização obrigatória em todos os cursos do segundo grau.

Nesta mesma década, Ana Mae Barbosa iniciou suas observações sobre o ensino de arte nas escolas públicas. A Educação Artística tornou-se obrigatória pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 5.692/71, no entanto o ensino de artes era baseado em todo o processo técnico e fragmentado pelo qual passava a Educação no Brasil.

Na década de 1980, a figura do professor ainda era colocada como única fonte de conhecimento, todavia grandes transformações começaram a despontar com a possibilidade de se usar meios de comunicação (TV e vídeo) em sala de aula, no entanto um uso sem reflexão. É nesta década, também, que a filosofia de Paulo Freire adquiriu maior ênfase.

Quanto à arte-educação, foi em 1980, mais precisamente de 15 a 19 de setembro, que houve o primeiro encontro de arte-educadores do Brasil: Semana de Arte e Ensino, realizada na Universidade de São Paulo. Um encontro que destacou, por meio de debates, a questão dos aspectos políticos sobre o ensino da arte, da política educacional para as artes e arte-educação, do trabalho do arte-educador no contexto brasileiro, entre outros.

Com a Constituição da Nova República de 1988, a arte ganha mais espaço.[8] Em 1989 o quadro de professores era tido como bastante ativo e consciente da importância da arte na educação, porém necessitavam aprimorar a formação.

Chegando aos anos de 1990, aparece com grande força a Pedagogia Construtivista, onde a aprendizagem é cerceada pela construção e valorização do indivíduo em seu processo cognitivo. Nessa época surgem os aparatos tecnológicos, mas apenas como modernização e não como instrumentos educativos; o ensino das artes nas escolas ganha uma nova dimensão com a criação dos PCN´s (Parâmetros Curriculares Nacionais para a Educação Básica); com isso a arte-educação passou a ter maior importância na educação básica, mas as mudanças relevantes no processo de ensino-aprendizagem estão ocorrendo no século XXI.

A chamada Pedagogia Sócio-Interacionista tenta resgatar as figuras, professor e aluno, como colaboradoras nas ações de ensino. O educador não é o detentor do conhecimento, mas um mediador das várias possibilidades que se vão descortinando; a arte é uma delas.

---

[8] No capítulo concernente à educação, artigo 206, parágrafo II, a Constituição determina:
O ensino tomará lugar sobre os seguintes princípios:
I – igualdade de condições para o acesso e permanência na escola;
II – liberdade para aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o conhecimento; (...)
(Vade Mecum/ obra coletiva de autoria da Editora Saraiva com a colaboração de Antonio Luiz de Toledo Pinto, Márcia Cristina Vaz dos Santos Windt e Lívia Céspedes. – 6. ed. atual. e ampl. – São Paulo: Saraiva, p.64, 2008.)

A opção em escolher o teatro para desenvolver o estudo veio da compreensão a partir de seu histórico, já que ele é tão antigo quanto outras áreas fundamentais da atividade humana, como a filosofia, de que o teatro enlaça diversos aspectos da experiência artística que podem contribuir para a formação do sujeito.[9]

Em nossa Cultura Ocidental, o teatro grego é o grande influente dos moldes como conhecemos as teorias e ações do teatro hoje. Na visão de Berthold (2006), as ações encontram-se no movimento de dar e receber entre homens e deuses e deuses e homens, próprio do teatro, que transportando para os dias de hoje expressa inquietações, pensamentos e atitudes da sociedade.

O ocorrido é que, ao longo dos séculos, a função participante do teatro (espectador e atores interagindo) foi se perdendo e, aquilo que deveria ser "obra de arte social e comunal" sofreu os efeitos da elitização, ou seja, o aprendizado proporcionado pela representação transformou-se em espaço frequentado por uma minoria privilegiada, de acordo com Berthold (2006, p.103-104):

> (...) A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.

Neste contexto podemos avaliar que o histórico do teatro na educação vem do século XX com o advento da Escola Nova em uma outra roupagem: estímulo à criatividade, pois antes ele era praticado nas escolas apenas como "auxiliar" da assimilação de conteúdos como História, por exemplo. A partir de então, o teatro começa a ser visto sob uma nova perspectiva passando a ter sua finalidade em si mesmo.

Adentrando a segunda metade do século XX, com o incentivo para uma educação por meio da arte, o teatro começa a ser inserido no currículo pedagógico de forma mais aberta, como linguagem e expressão dos indivíduos, visando contribuições para a formação do educando dentro e fora da escola.

---

[9] (...) Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos.
O encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público (...).
É fascinante traçar esse desenvolvimento pelas várias regiões do mundo e ver como e sob que auspícios ele se deu. (...) (BERTHOLD, 2006, p.01-02).

Por meio do teatro é possível que o ser humano se autoconheça, se enxergue, não como ator, mas como um agente transformador e autônomo (ator social)[10], como nos faz refletir Boal (1996, p.27):

> O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernálias. Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando.

O ato de educar-se (educador e educando) implica em conhecer-se e reconhecer-se; essa é a magia propiciada pelo teatro associado à educação: o educando aprende a descobrir-se e o educador redescobre-se, pois de acordo com Boal, (1996, p.27), "ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é e imagina o que pode vir a ser".

Considerações finais

O educando é um sujeito, independentemente da idade em que se encontra, em processo de formação[11]. A escola se tornou a grande responsável por essa formação; não apenas como construtora de conhecimentos específicos, voltados para a prática profissional e um futuro próximo, mas sim como edificadora de vida, caráter e humanidade. O papel do educador é fundamental e não pode mais ser entendido como "detentor de conhecimento", o qual possui as "técnicas necessárias" para moldar o aluno; o desafio da educação, hoje, é redescobrir, construir, desconstruir, de forma colaborativa, uma cidadania multicultural e intercultural de maneira que exista um elo entre a cultura escolar e a cultura social dos alunos, por isso é necessário colocar em aula a situação do dia-a-dia das crianças e dos jovens. Nesse

[10]BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

[11] Compreendemos por formação o que aprendemos e não transmissão de conhecimento, desenvolvimento de habilidades, competências ou divulgação de informações (pseudo-formação). As experiências tornam-se formativas no momento em que propiciam transformações significantes no sujeito; isso requer do educador responsabilidade e despreendimento; ter consciência da liberdade de escolha do educando:
"(...) a prática educativa tem de ser, em si, um testemunho rigoroso de decência e pureza (...). Mulheres e homens, seres histórico-sociais, nos tornamos capazes de comparar, de valorar, de intervir, de escolher, de decidir, de romper, por tudo isso nos fizemos seres éticos (...). É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar (...)." (FREIRE, 2007, p.33.).

processo de inovação, aprendizagem, descobertas e redescobertas, a presença das artes se torna vital; ela é um meio para a compreensão e a emancipação.

O Teatro é provocador; sedimenta o conhecimento adquirido e a experiência vivenciada.

Levando-se em consideração os saberes já adquiridos das crianças e jovens, o Teatro é considerado o meio mais adequado por possuir a capacidade de ser transformado em experiência imediata.

A Educação atrelada ao Teatro dá abertura para que o aluno possa transcender seu próprio ser, se redescobrindo como um indivíduo capaz de transformação e mudança de atitudes e como nos faz pensar Boal, (1996, p.27), "percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU".

Em Boal, o sujeito surge como uma figura da consciência de si. Do mesmo modo, em outro contexto, contemporâneo ao de Spolin, Freire (2007) situa a compreensão que tem do sujeito em um sentido muito afinado ao de Boal, mostrando que a capacidade de aprender, e por meio da aprendizagem transformar a realidade, é nato do ser humano.

Em ambos os autores o que vemos é a compreensão de sujeito relacionada à ideia da educação como aliança entre vida e transformação.

O sujeito não é um ser individual. Ele é social. A relação teatro/educação põe em movimento os educandos envoltos na experiência para que possam vir a refletir e compreender o respeito e a solidariedade do trabalho em grupo. O que se objetiva é a unidade entre crescimento e conhecimento; a essência a que se deseja chegar é a transformação; que esse ser que se encontra num processo de formação se redescubra como atuante, protagonista do palco da vida e que a partir dessa ação se (trans)forme, pois, de acordo com Boal, (1996, p.30), "o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário, tomado isoladamente".

O fato de o Teatro ser universal e atemporal reforça que, por meio dele, a escola conseguirá cumprir com as suas metas: ensino-aprendizagem, acesso à cultura e ao conhecimento e, a principal delas, a formação de cidadãos conscientes capazes de perceber o mundo de forma mais complexa, por meio da qual se possa trabalhar a questão da própria identidade em outro sentido, com mais segurança, o que afirmará, para nosso contexto atual, a importância também da diferença.

A inserção do teatro na escola incentiva o aluno à observação e à interpretação não só de textos, mas, inclusive, do meio em que se vive, ou seja, um ser aberto ao mundo a sua volta.

Podemos pensar que o ser humano só se torna humano efetivamente, a partir do momento em que adquire a consciência de si próprio; desta maneira conseguirá uma postura livre de preconceitos ou julgamentos em que possa se colocar e se expressar.

Referências

ADORNO, Theodor. **Educação após Auschwitz.** Tradução de Wolfgang Leo Maar. Disponível em: <http:// portal.filosofia.pro.br/fotos/File/auschwitz.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2009.

ALMEIDA, Jane Soares de. A formação docente ao longo da História da Educação Brasileira. In: _____. **Pedagogia cidadã - Cadernos de formação**: história da educação. São Paulo: UNESP, 2003. p.91-105.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CÉSPEDES, Lívia; PINTO, Antonio Luiz de Toledo; WINDT, Márcia Cristina Vaz dos Santos. **Vade Mecum.** 6.ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança.** 26.ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 36.ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2007.

GADAMER, George-Hans. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985.

HERNÁNDEZ, Fernando. Repensar a função da escola. **Revista Pátio**. A. 2, n.6, p. 27-31, ago./out., 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

IMBERNON, Francisco. **Formação docente e profissional**: formar-se para a mudança e a incerteza. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

MOLL, Luís C. Vygotsky em uma perspectiva da "linguagem integral". In: _____. **Vygotsky e a educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p.219.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia.** Tradução de J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WEISZ, Telma. **O diálogo entre o ensino e a aprendizagem.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

O THEATRO DE SARAH E A TIETAGEM CRÔNICA DE ARTHUR AZEVEDO

Bruno Miranda Santos (IC - FAPESP)
Maria Lídia Lichtscheidl Maretti
FCL - UNESP - Assis

Arthur Azevedo (1855-1908), importante crítico, dramaturgo e *homem de teatro*, possuía uma admiração incondicional pela atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), grande ícone da arte dramática mundial. O gênio explosivo e talento excepcional da *divina Sarah* eram às vezes motivos de polêmicas nos jornais e nos palcos, principalmente nas três vezes em que visitou o Brasil (1886, 1893 e 1905). Em suas crônicas da coluna semanal "O Theatro", Arthur Azevedo comentava e avaliava tais apresentações nos palcos brasileiros. Mobilizando eficazes recursos expressivos, o autor acaba por produzir uma série sistemática de crônicas de tom laudatório e enaltecedor sobre a atriz, apresentada nos textos críticos como uma figura mitificada.

Apresenta-se nesse trabalho a análise de algumas dessas crônicas com o que se pode verificar a influência da concepção europeia, sobretudo francesa, de espetáculo teatral nos palcos e jornais brasileiros da época.

Antes de tudo, é preciso situar o papel do crítico literário, e mais especificamente do crítico teatral, que escrevia nos jornais no final do século XIX no Brasil.

Como nessa época não havia uma crítica literária, e muito menos teatral, teoricamente consolidada, as análises de desempenho dos atores e das peças eram antes comentários, frases de efeito e comparações ingênuas e ao mesmo tempo exageradas. Esses comentários eram

mais ligados ao gosto e à simpatia pessoal do crítico para com o intérprete ou autor do que a suportes técnicos adquiridos com estudos teóricos sobre dramaturgia, visto que naquele tempo, homens como Arthur Azevedo - literatos que escreviam crônicas sobre diversos assuntos nos jornais - eram intelectuais com uma formação mais ampla e generalizada;

Seu papel era o de mediadores entre a cultura e público leitor, pois não possuíam formação acadêmica especializada na área específica em que atuavam; em compensação, essa formação era obtida através da experiência vivida em meio ao mundo das letras nos jornais e da leitura das grandes obras da literatura universal. [1]

É por esse motivo que podemos considerar seus textos mais impressionistas, relatos do cotidiano imbuídos de opinião pessoal e sem muito fundamento teórico. E podemos então afirmar que, se sua formação se devia em grande parte, à leitura da literatura e da cultura universal, isso pressupõe certa comparação com um modelo já pré-estabelecido e seu seguimento, na maioria dos casos o europeu; e mais especificamente no caso do teatro têm grande tradição os exemplos francês e italiano. Basta verificar as várias referências nas crônicas a companhias, intérpretes e autores desses países como bons ou excelentes exemplos a serem seguidos. Nomes como os atores franceses Sarah Bernhardt e Coquelin Ainé, os atores italianos Eleonora Duse e Ermete Novelli e dramaturgos franceses como Molière e Dumas Filho.

Para exemplificar esse tipo de texto que mescla cotidiano e crítica impressionista, vejamos a crônica do dia 05 de dezembro de 1895:

> Eu sou um admirador incondicional do theatro de Alexandre Dumas. Apenas um defeito lhe acho, mas um defeito que por outros pode ser considerado uma virtude: todos os seus personagens têm espírito, inclusive muitas vezes os indivíduos de baixa condição e até os tolos. *La princeuse Georges* termina por um dito de muito espírito que o autor põe na boca de um simples lacaio. O maior encanto das peças do Dumas é serem dogmáticos sem obrigar o publico a bocejar ao som de longas homilias. O dramaturgo espalha as suas doutrinas pelo diálogo, servindo-as aos goles, – goles pequeninos e deliciosos. (AZEVEDO, 1895: p. 153).

[1] "Seria conveniente lembrar que nossa crônica teatral não contou com o que se poderia chamar de 'crítica especializada'. Todos os nossos analistas de nosso teatro, até tempos muito recentes, eram intelectuais das mais variadas procedências (advogados, literatos, linguistas), interessados na arte dramática e cuja formação erudita, baseada sobretudo no conhecimento da literatura e dramaturgia europeias, fornecia-lhes ferramental para, por meio de estudos individuais e da prática cotidiana, expor eventuais proposições estéticas e/ou avaliações sobre forma e conteúdo dos espetáculos. Esta é, certamente, uma das razões pelas quais nossa 'crítica' quase nunca se tenha posicionado de maneira autônoma, tendo sido exercida sempre em termos comparativos com o que se supunha estar mais em consonância com os parâmetros do teatro internacional" (BRAGA, 2003: p. 27).

Logo no início da crônica, Arthur se denomina a*dmirador*. Tal palavra indica uma identificação, uma proximidade afetiva de Arthur Azevedo para com a obra de Dumas Filho. Esta afetividade já demonstrada é intensificada ainda mais quando Arthur acrescenta o adjetivo *incondicional*. Podemos verificar assim o caráter impressionista e pessoal desse tipo de crítica, uma vez que não há aqui um olhar mais distanciado e menos emotivo; necessário para que não se comprometa a imparcialidade de uma crítica.

Além do mais, algumas figuras de linguagens são mobilizadas para formular seus argumentos, como a metáfora e a metonímia. Arthur Azevedo descreve, com uma nuance literária, o modo como Dumas Filho produz sua peça, a maneira como esta atinge o público e qual é reação deste. Arthur Azevedo confere ao termo *dito* um caráter quase físico, podendo até ser literalmente colocada na boca de um personagem, assim como um alimento ou um objeto. Aliás, deste ponto até o final da crônica podemos constatar que Arthur Azevedo constrói uma dupla metonímia, uma vez que o *dito* representa a *doutrina* e a *boca* está em lugar de *espírito*.

Finalmente, Arthur conclui a crônica com uma bem construída imagem metafórica. Ao termo *doutrina* confere-se uma sensação física ao mesmo tempo sutil e agradável, pois aquela pode ser servida pouco a pouco, *aos goles*, ao espectador como se fosse uma bebida saborosa.

É notável, portanto, a diferença desses textos de críticas teatral para os de mesma categoria dos jornais de hoje, a começar pela própria extensão do texto. A única observação crítica levantada de fato sobre a obra de Dumas, como era recorrente entre os críticos de jornal da época, se resume a uma ou duas frases, sempre de teor generalizante como: *todos os seus personagens têm espírito*. O restante consiste em puro trabalho estilístico e poético das palavras.

Outra questão interessante é que ao criticar a representação da peça de um autor, como a do dramaturgo Dumas Filho, por exemplo, sempre usa a reação da plateia para avaliar o texto: *O maior encanto das peças do Dumas é serem dogmáticos sem obrigar o publico a bocejar*. Ao escrever frases como esta Arthur passa a impressão muito mais como espectador do que como teórico ou crítico. Sempre pensando na reação do público, que também deve ser considerada um elemento do espetáculo passível de avaliação – como veremos mais adiante, a reação da plateia era um princípio da crítica teatral muito importante na época.

A respeito de Arthur Azevedo e a crônica teatral brasileira da época, Observações essenciais sobre a importância de Azevedo como dramaturgo e "homem de teatro" são encontradas no capítulo "Um grande animador" do clássico estudo de Magaldi (s.d.); informações complementares (com ênfase nas relações culturais França-Brasil) pelo capítulo

"A passagem do século: a burleta", do livro de Almeida Prado (1999) e pela preciosa coletânea de textos teóricos e críticos organizada por Faria (2001).

Em seu artigo intitulado "Crítica a Vapor", Süssekind (1993) utiliza o exemplo de Arthur Azevedo para estabelecer as características e métodos da crítica teatral prestigiados no *fin-de-siècle* pelo *homem de teatro* e por grande parte dos seus contemporâneos. A autora faz um panorama da crítica teatral brasileira da época e suas três formas de expressão dominantes (crônica, polêmica e história): além da polêmica, a escrita crítica assumiu os gêneros "crônica periódica e o noticiário na imprensa diária ou nas revistas ilustradas", ocorrendo, ainda, no período, "o primeiro esforço historiográfico mais sistemático a que se assistiu no Brasil" no que diz respeito às atividades dramáticas. (SÜSSEKIND, p. 56).

A primeira questão abordada é a da polêmica, um modo da escrita crítica bastante presente na época. Este gênero consiste em dar uma importância desproporcional a questões pouco ou nada relevantes, simplesmente com a intenção de impressionar o leitor e adquirir prestígio no meio jornalístico, o polemista exibindo cultura e inteligência. Para provocar tal efeito, valia não o critério, mas a capacidade retórica dos discursos que se interpunham. Eram comuns notícias sensacionalistas, com opiniões supostamente inteligentes, citações literárias ornamentais e referência a outros críticos.

Essas polêmicas acabavam por não refletir sobre os espetáculos encenados, objetivo primeiro da crítica teatral, e sim colocar em posição de destaque o nome dos críticos que as engendravam. Embora Arthur Azevedo também fosse um desses críticos que, vez ou outra, davam início a uma polêmica, fez disso uma caricatura ao escrever a revista de ano "A Fantasia" em 1895, na qual dois críticos iniciam uma longa discussão em torno da nota que um tenor alcançara ao cantar um trecho do *Trovador*. Com essa montagem, Arthur quis demonstrar que os críticos protagonistas desse tipo de polêmica possuem muito mais semelhanças do que divergências: haveria, na verdade, certa reduplicação necessária onde os críticos oponentes auxiliam na construção da imagem de ambos.

Era comum, naquela época, o acúmulo de funções entre a dramaturgia e a crônica teatral por parte dos homens das letras, não sendo tal fato privilégio exclusivo de Arthur Azevedo que, juntamente ao seu trabalho de dramaturgo, colaborou com o folhetim semanal "O Teatro", no jornal carioca *A Notícia*, de 20 de setembro de 1894 a 12 de outubro de 1908.

Escreveu também para o *Diário de Notícias*, com a seção "De Palanque"[2]; para *O País*, com a coluna "A Palestra" e, ademais, para diversas revistas como *Kosmos*, *Novidades*,

[2] Segundo VALENÇA, a matéria de crítica teatral também é abordada por Arthur Azevedo em outros jornais, como no Diário de Notícias, no qual o cronista matinha a coluna "De Palanque". (VALENÇA, 1992)

O Domingo, *A Vespa*, *O Álbum*, *Vida Moderna*, *Besouro* (SÜSSEKIND, 1993, p. 56), contando mais de vinte anos de trabalho nesse segmento crítico-literário.

Essa dupla função teve início com Martins Pena (1815-1848) e tornou-se comum no final do século XIX até fins dos anos 20 do século passado. Dentre os contemporâneos de Arthur Azevedo encontram-se nomes como Oscar Guanabarino (*Jornal do Comércio*), Oscar Pederneiras (*Jornal do Brasil*), João do Rio (*Gazeta de Notícias*), Olavo Bilac (*A Bruxa e A Cigarra*), Oswald Andrade (*O Pirralho*), entre outros.

Não havia preocupação com o fato de um crítico também se dedicar à dramaturgia. O que realmente parecia ser importante era estabelecer essa função não como propriamente a de um crítico, e sim aproximá-la ao trabalho do cronista, pois na época, como já foi dito, a crítica era mais "solta" e se misturava com questões do cotidiano, elementos sabidamente característicos da crônica[3].

Conforme SÜSSEKIND, com efeito, pode-se considerar que os textos presentes nos folhetins teatrais da época constituíam um gênero híbrido entre a crítica e a crônica. Os artigos se caracterizam pelo tom pessoal, como um "conversa ao pé do ouvido", um jeito confessional que sugerisse um "clima de intimidade ao leitor", figura para a qual o cronista se dirigia diretamente. No entanto, embora o teor fosse um tanto leve e despropositado, não se deixaram de lado os elementos fundamentais para a existência da crítica aos espetáculos: avaliação, julgamento e imparcialidade.

Sobre esse assunto, Valença (1992) estabelece uma possível diferença teórica entre a produção da crônica e da crítica de Azevedo, ao fazer um levantamento das crônicas publicadas na coluna "O Theatro" do jornal *A Notícia*. Do grego *chronos* (tempo) a crônica (arte do tempo presente) surge em Arthur Azevedo, segundo a autora, quando este retrata o contexto social que rondava a vida teatral carioca da época: "figurantes como a política, o jogo do bicho, o carnaval, a carestia, a influência francesa...". (VALENÇA, p. 335)

Essa abordagem, de acordo com Valença, está presente minoritariamente na coluna, apenas 30% de um montante em torno de 700 crônicas. A crítica teatral, por sua vez, aparece no momento em que Arthur Azevedo versa sobre temas relativos à arte dramática, tais como falar sobre a atuação dos atores e de assuntos que envolviam o mundo teatral: como cenografia, direção, recepção do público, gênero, empresários financiadores, etc. Isso ocorre em cerca de 70% do material.

[3] A ruptura com esse modelo de "superposição de funções", segundo Flora, viria somente com a consolidação do teatro brasileiro moderno na década de 40, quando surgem nomes de referência como Nelson Rodrigues, Ziembinski e Décio de Almeida Prado, respectivamente dramaturgo, encenador e crítico (SÜSSEKIND, 1993: p. 57).

Todavia, voltando à questão da imparcialidade, podemos colocar em questionamento o conceito apresentado por Süssekind, uma vez que podemos observar como a adoração de Arthur Azevedo a Sarah Bernhardt o influenciava na hora de avaliar e julgar as peças e os atores, a ponto de comprometer a imparcialidade de seus textos. Isso se explica pelo fato do cronista misturar, quase sempre, características e acontecimentos da vida pessoal dos atores, exteriores à encenação, com avaliações críticas, sejam positivas ou negativas. Inclusive deixa claro, como na crônica de 19 de outubro de 1905, que determinada postura ocorrida em cima do palco se justifica por algo que se passou fora dele:

> Na Sorcière, Sarah pareceu-me fatigadíssima por uma viagem de caminho de ferro, a que só ela, na sua qualidade de fenômeno, resistiria; mas, apesar disso, o seu trabalho foi estupendo, empolgou o publico, provocando um entusiasmo que se traduziu em delirantes aplausos. /.../[4]. (AZEVEDO, 1905: p. 145).

Já na crônica de 14 de setembro de 1905, ao comentar sobre o boato do bilhete que Sarah teria escrito ofendendo os brasileiros, na expectativa pela terceira visita da atriz, Arthur Azevedo desmente o boato e lamenta o fato de muitas pessoas terem se deixado levar por ele e rejeitar a presença da atriz:

> Dizem que Sarah Bernhardt se resolveu ou a resolveram a dar alguns espetáculos no Rio de Janeiro. Deus a traga, porque mesmo em ruínas Babilônia é grande, e devemos – que diabo! – agradecer à fortuna não ver desaparecer aquele velho astro, sem nos deslumbrarmos com os seus últimos lampejos. Resta agora que alguns exaltados não nos queiram privar dessa fortuna sob o pretexto de haver o telégrafo transmitido para cá umas coisas que a célebre artista não disse do Brasil. E, quando as dissesse, a resposta mais digna que lhe poderíamos dar, seria recebê-la com os mais calorosos aplausos, atirando-lhes aos pés as mais lindas fores dos nossos jardins.
> Deus a traga! (AZEVEDO, 1905: p. 129).

Podemos notar que sua admiração pela atriz fez o cronista afirmar que, mesmo se o boato fosse verdade, os espectadores deveriam negligenciar a ofensa e recebê-la com *aplausos* e *flores*.

Sob uma perspectiva mais formal, podemos observar que Arthur Azevedo, além de comparar *aplausos* com *flores* e *plateia* com *jardim*, compõe esta crônica com várias estruturas metafóricas para se referir à idade já avança de Sarah Bernhardt. A imagem do *velho astro com seus últimos lampejos* e a oração *mesmo em ruínas Babilônia é grande*

[4] Disponível no CD-ROM que acompanha NEVES e LEVIN, 2009.

transmitem a ideia de que a grande intérprete do teatro francês continua, apesar da idade, a ser um fenômeno digno de ser comparado à grandeza de Babilônia; porém, como se fosse uma advertência, o texto nos faz entender que quando o *astro* está mais próximo de se esgotar, o público não poderia desperdiçar a chance de presenciar *seus últimos lampejos* por causa de uma história sem importância.

Outro tema recorrente em várias crônicas é sobre a idade avançada de Sarah Bernhardt, tendo sido inclusive motivo de polêmica para Arthur Azevedo que sempre defendia a atriz, apesar de tudo.

Além do tom confidente, no caso de Arthur Azevedo encontra-se uma figura paternal. Por meio de seus artigos nos jornais, tinha intenção de educar os leitores, reprimindo seus defeitos com o intuito de melhorar a postura e o gosto do público para, em seguida, dar-lhe conselhos sobre os hábitos de bom-tom que uma plateia deveria ter, segundo ele, como o decoro e a preferência pela produção nacional, por exemplo.

Porém, era comum também que, ao redigir um texto no qual se associassem crítica e crônica, o cronista destacasse suas impressões e traços próprios, tratando dos mais diversos assuntos, em detrimento, por vezes, do tema teatro propriamente dito. Isso fez com que vários textos registrassem simples fatos da vida cotidiana, recados pessoais, e a análise crítica fosse reduzida a um ou outro comentário. Entretanto isso não constituía necessariamente uma regra. Mesmo quando Arthur Azevedo escrevia crônica em forma de verso, mostrando sua capacidade literária, "não deixava de comentar a representação ou avaliar o desempenho dos intérpretes". (SÜSSEKIND, 1993: p. 61).

A propósito dos métodos críticos, Arthur Azevedo levava em consideração não apenas a qualidade do texto e o desempenho dos atores, mas também tudo aquilo que circundava literalmente nos bastidores das artes dramáticas. Informações com relação à disposição dos cenários, à escolha da peça pelo empresário, à distribuição de papéis de acordo com a especialidade dos atores, à hierarquia de gêneros e sua adequação ao perfil do público e, sobretudo, à reação deste último; eram estes os princípios defendidos pela crítica teatral brasileira na passagem do século XIX ao XX.

Como se estava nos primórdios da Primeira República é certo, portanto, afirmar que havia o desejo de se construir uma identidade nacional; e um dos caminhos para conquistar tal objetivo era, sem dúvida, a consolidação do teatro brasileiro, para o qual se tornava indispensável a harmonia entre esses princípios.

A idéia de hierarquização dos gêneros está intrinsecamente ligada ao conceito de adaptação dos atores em suas respectivas "áreas" de atuação. Estes eram divididos em dois

campos; os chamados inferiores, dos quais faziam parte as peças musicadas e comédias ligeiras como a opereta, a mágica e a revista; e os superiores, que englobavam as tragédias, dramas e comédias "sérias", conforme a poética clássica (NEVES e LEVIN, 2009: p. 65).

Logo, sendo aplicado esse ideário aos intérpretes, era significante para a crítica analisar em qual gênero melhor se enquadrava determinado ator e, inclusive, se o seu "perfil" condizia com o papel desempenhado. Cada ator possuía uma especialidade, havendo aquele excelente para a comédia, ou musical, mas ruim para fazer uma tragédia "séria"; assim como atriz grandiosa que não deveria desperdiçar o seu talento em papéis inferiores, e este é o caso de grandes nomes como Sarah Bernhardt.

Outro elemento importante considerado pela crítica é a questão do decoro; este valia, não apenas para o público, mas também para os autores e atores. Esse caso consistia no repúdio a qualquer manifestação fisiológica, erótica, física – esta ligada ao comportamento da plateia – e o travestimento dos atores, havendo assim mais uma divisão, dessa vez entre o "representável" e o "repugnante". Entretanto, ainda que a crítica tenha se valido dessas normas e condutas estabelecidas para avaliar as obras dramáticas e o desempenho dos atores, tal critério não era necessariamente constante.

Como há para toda regra uma exceção que a confirme, sobrepunham-se aos princípios críticos regentes nesse período aqueles artistas detentores de um talento incontestável e de um dom excepcional, diante dos quais se amenizava o tom crítico, deixando-se de lado algumas dessas normas: "A idéia de talento, a crença romântica no dom genial" constituíam "outro dos parâmetros estéticos fundamentais para a crítica da época" (SÜSSEKIND, 1993, p. 69).

Um exemplo disso ocorre quando Arthur Azevedo comenta a interpretação de *Hamlet*, de Shakespeare, por Sarah Bernhardt, na crônica do dia 19 de outubro de 1905. Ao contrário da indignação pela falta de decoro no travestimento de um intérprete em seu sexo oposto, o cronista faz apenas uma pequena reserva, pois como se estava diante de um fenômeno, os parâmetros não poderiam ser os mesmos para os artistas comuns:

> /.../ Na Sorcière, Sarah pareceu-me fatigadíssima por uma viagem de caminho de ferro, a que só ela, na sua qualidade de fenômeno, resistiria; mas, apesar disso, o seu trabalho foi estupendo, empolgou o publico, provocando um entusiasmo que se traduziu em delirantes aplausos.
> O mesmo aconteceu durante as representações da Adrienne, do Angelo, e do próprio Hamlet, si bem que o publico se mostrasse um pouco retraído diante daquele estranho príncipe da Dinamarca, a que nada faltava, talvez, a não ser o sexo; mas o seu maior triunfo, a sua vitória mais vibrante, foi essa inesperada e surpreendente Marguerite Gautier. Raras vezes tenho assistido a um espetáculo assim. O teatro estava repleto, o público fremia de assombro.

> A incomparável artista conservará, enquanto viver, a lembrança daquela ovação estrondosa. /.../. (AZEVEDO, 1905. p. 145-146).

Ao se tratar de Sarah Bernhardt, até mesmo a adequação do ator conforme o gênero de sua especialidade poderia ser desconsiderada sem comprometer o sucesso da peça. É o que se pode observar na crônica de 12 de outubro de 1905, que discorre sobre a atuação de Sarah em cena no melodrama *La Sorcière*, de Sardou:

> Quem a ouviu cantar a música sublime dos versos da Fedra, não poderá, cem anos que viva, esquecer esse gozo intelectual; mas não é só no teatro dos grandes poetas que ela extasia as inteligências; vão vê-la e ouví-la amanhã na Sorcière, melodrama inferior, comercial: nos seus lábios, no seu olhar, na sua mímica, Sardou transforma-se em Shakespeare.
> Fédora, Theodora, Cleópatra, Tosca, Gismonda são personagens transfigurados pelo seu gênio artístico. (AZEVEDO, 1905, p. 143). [5]

A atriz, dotada de talento superior, atuou perfeitamente em um gênero tido como inferior; e pôde, ainda, melhorar o nível do espetáculo de tal forma que pudesse ser comparado com a obra de um Shakespeare. Sendo assim, o talento de Sarah Bernhardt deixa de ser meramente adaptativo e passa a se tornar um poder quase mágico, transformador, capaz inclusive de elevar a qualidade literária de um autor. O atuar em Sarah, representado na crônica pelos elementos corporais responsáveis por sua atuação, os *lábios*, o *olhar* e a *mímica* são dotados de um poder capaz de produzir no espectador a imagem mística de um *gozo intelectual* inesquecível. Arthur transfigura, ainda, o texto de uma peça (Fedra) em *versos sublimes* e a fala da personagem/atriz em música. Desta forma, fica difícil, neste e em outros casos, separar as duas figuras: a de Sarah Bernhardt como atriz e a dos personagens interpretados por ela, tendo em vista que Arthur Azevedo por vezes mitifica a figura de Sarah Bernhardt, podendo transformá-la em personagem de si mesma. Portanto, podemos analisar que para o cronista os diversos personagens interpretados por Sarah Bernhardt (como Fédora, Theodora, Cleópatra, Tosca, Gismonda, por exemplo) seriam transformados em figuras (*transfigurados*) de seu próprio *gênio artístico*.

Levando-se em consideração que se trata de uma crônica, ou seja, um tratamento diferenciado, e às vezes literário, de fatos de cotidiano, Azevedo constrói uma história dentro da história, semelhante a um processo de *mise en abyme*; e os papéis aqui parecem ter se invertido: e Sarah Bernhardt é o verdadeiro personagem desta crônica (e pequena história), que melhorou um *melodrama inferior* com seu canto sublime. E nesta como em outras

[5] Mais tarde, na crônica de 19 de outubro do mesmo ano, o cronista consideraria esse melodrama como "o último dramalhão de Sardou comercial e decadente".

crônicas, fica a impressão de que a atriz é mais personagem do que os próprios personagens, pois no texto acima e em vários outros, os papéis às vezes parecem ser menos importantes para a encenação de uma peça do que seu talento incontestável, bastando este último para garantir sucesso e qualidade a qualquer personagem, peça, autor ou espetáculo.

A propósito da primeira e tão esperada visita da atriz Sarah Bernhardt ao Brasil, cujos episódios são acompanhados veementemente por Arthur Azevedo, ocorrida em 1886, encontra-se o texto intitulado "Aos pés da divina Sarah", presente na biografia sobre Arthur Azevedo escrita por Magalhães Júnior. Segundo o biógrafo, havia um rebuliço na imprensa: quando a atriz não aparecia logo na primeira página, seções extras eram criadas nos jornais para dar conta das notícias mais detalhadamente absurdas, indo de notas com os horários em que chegava e saía dos ensaios até a revelação do nome de quem decorara seu camarim. Inclusive colunas, que levavam seu nome e descreviam suas ações diárias[6]; tal era o "endeusamento" da atriz.

Felizmente, a crítica não se limitou à badalação, e não investigou apenas assuntos de bastidores e informações pessoais sobre atriz. O desempenho de Sarah nas peças *Fédora*, *Adrienne Lecouvreue* e *Frou-Frou* era comentado nos folhetins e várias vezes exaltado com muito entusiasmo por Arthur Azevedo na coluna "De Palanque" do *Diário de Notícias*: "... trombetava Arthur, em todos os tons, o talento excepcional de Sarah Bernhardt." (MAGALHÃES Jr., 1981, p. 94).

No entanto, ocorreu um problema na encenação de *A Dama das Camélias* que mais tarde acarretaria a saída temporária de Arthur Azevedo desse jornal. Com direções um tanto fracas em comparação àquelas com que o público carioca estava acostumado, o jovem ator que contracenava com Sarah na peça, Filipe Garnier, apresentara-se sem bigode, o que não era comum para aquele determinado papel que deveria transmitir virilidade (por isso o bigode), tomando como parâmetro os outros atores que contracenaram com Eleonora Duse e Lucinda Simões sob o mesmo personagem. Tal fato levou um grupo de estudantes a vaiar o jovem ator e atirar-lhe pontas de cigarro.

Arthur Azevedo ficara indignado com o acontecido; sempre preocupado com o olhar francês, superior e ao mesmo tempo modelar, temera qual seria a imagem que "Paris" teria do teatro brasileiro. Quando o teatrólogo escreveu a crônica sobre o ocorrido, o secretário da

[6] De fato, constatada a superioridade indiscutível de um determinado ator (caso principalmente dos estrangeiros), muitos textos mudavam o foco crítico e passavam a se preocupar ora com questões periféricas da peça, como o desempenho dos outros atores, os ensaios, a montagem do cenário, ora com assuntos externos ligados diretamente à celebridade, como informações sobre o hotel e os lugares pelos quais andava e o que lhe sucedera em certas ocasiões.

redação do jornal, Oscar Pederneiras, encontrara dois problemas no texto: o primeiro dizia respeito ao título de melhor atriz que Arthur atribuía ora a uma, ora a outra atriz. Certa vez, tinha escrito que na peça *A Dama das Camélias* era insuperável a atuação de Eleonora Duse; no entanto, após ter visto a divina Sarah Bernhardt em cena, era o talento desta que, agora sim, nenhuma outra atriz conseguiria superar.

Isso parece ser recorrente no cronista, colocar em posição de destaque uma musa do teatro, tida por ele como inalcançável em determinado quesito, ou a encenação de um papel em especial, ou o excelente desempenho nos papéis dramáticos ou cômicos, por exemplo. Porém, apesar de ter sido classificada como insuperável por Arthur Azevedo, mais tarde o talento dessa atriz seria superado pelo de novas intérpretes que fossem surgindo por último e essas, mais uma vez, seriam tão excepcionais e incomparáveis quanto aquela que as antecedeu.

Essa atitude, de certa forma, pôde fazer com que a opinião do crítico perdesse credibilidade no meio jornalístico, visto que essa mudança rápida do posto de melhor atriz do mundo ocorria com facilidade e por um motivo um tanto banal: o simples deslumbramento e encantamento do cronista para com a beleza e o talento das musas do teatro. Sobre esse assunto destaca-se o seguinte trecho que consta na biografia de Sarah Bernhardt:

> Assim como a moda, a arte dramática não se aprimora, apenas muda. Sempre que aparecem novos atores, acha-se que são mais convincentes, mais "naturais" que seus predecessores. Não será porque refletem as maneiras de seus contemporâneos e com isso deixam o público mais à vontade e o tornam mais receptivo?... Para nos emocionarmos com a arte de um ator precisamos acreditar que seu comportamento poderia ser o nosso e o nosso poderia ser o dele... Considerava-se Bernhardt mais natural que Rachel; Duse, mais natural que Bernhardt, pois a cada geração que surge o naturalismo mostra uma imagem diferente. É tudo feito com espelhos, por assim dizer. (GOLD e FIZDALE, 1994, p. 41-42).

Para Pederneiras, o segundo equívoco ocorreu porque, revoltado com a atitude dos estudantes perante a interpretação do jovem ator Filipe Garnier, Arthur redigiu uma crônica com certo "azedume", referindo-se a eles como "rapazes do galinheiro". Para seu chefe, assim como não cabia ao jornal estar a declarar quem era a maior atriz da vez, o diário não tinha que tomar o partido do jovem ator e se posicionar contra os estudantes, já que isso seria uma posição impopular para o jornal, além de ser uma "rixa" exclusiva do cronista. Esses e outros desentendimentos entre Pederneiras e Azevedo fizeram com que este fosse afastado do *Diário de Notícias*.

É possível depreender, desse episódio, que o decoro no teatro e sobretudo a defesa de Sarah Bernhardt e sua companhia eram princípios muito importantes na vida profissional do Arthur Azevedo. Tão importantes que, no momento em que este não pôde manifestar, de forma enérgica naquela crônica, seu repúdio à atitude de parte da plateia brasileira e fora impedido de exaltar a nova musa de *A Dama das Camélias*, Arthur preferiu se retirar do jornal, "afastando-se, por causa de Sarah Bernhardt e do ator Garnier". (MAGALHÃES Jr., 1966, p. 98). Tal fato mostra o quão significativo era o teatro francês para o cronista.

No entanto, demitido do *Diário de Notícias* em razão do desentendimento com o secretário da redação, Oscar Pederneiras, Arthur Azevedo não perdeu o grande prestígio que possuía na classe artística, até porque o jornal decaíra com sua saída, tendo que admitir a sua volta posteriormente.

Quando se trata da presença de Sarah Bernhardt no Brasil é curioso destacar que em todas suas visitas, ocorreram, coincidentemente, situações desagradáveis que contribuíam para sua opinião negativa e sentimento de receio e ódio sobre o nosso país. Embora algumas dessas situações tenham sido provocadas pelos próprios visitantes, colaboraram para a já desgastada imagem do Brasil perante o exterior devido a problemas sociais e urbanos como a falta de infra-estrutura para transportes e habitação, a insalubridade, a criminalidade e também graças às marcantes diferenças culturais e climáticas de um país tropical. A antipatia pelo Brasil e certo ar de superioridade de Sarah Bernhardt são caricaturados e ironizados no longa metragem *Amélia*, com direção de Ana Carolina.

Houve, por exemplo, o furto de suas joias de dentro do próprio palacete onde se hospedara em Botafogo e a suposta agressão sofrida por seu filho Maurice Bernhardt[7]. Com a partida de Sarah Bernhardt para a França, mais uma vez Arthur Azevedo "encheu colunas em louvor da grande intérprete". (MAGALHÃES Jr., 1966, p. 100). Se alguém ousava publicar alguma crítica à atriz, Arthur estava sempre a postos para defendê-la. Certa vez disse um crítico que Sarah já estava velha, "um esqueleto, uma múmia" e não tinha mais o vigor da juventude nos palcos, o que fez com que Azevedo convictamente viesse em defesa da grande atriz, publicando em *O País*:

> Um jornalista hoje disse,
> Divina Sarah, que tens
> A "apatia da velhice"...
> E eu gastei cinco vinténs
> Para ler essa tolice...

[7] Na verdade o caso se resumiu a alguns cascudos aplicados em Maurice por um homem ofendido com a maneira indecente pela qual o jovem francês cortejava umas damas em um hotel.

> Quantos anos tens? Talvez
> Quarenta e nove ou cinqüenta...
> Pois bem: ─ eu peço-te, ─ vês?
> Quanto tiveres sessenta,
> Volta ao Brasil outra vez... (apud MAGALHÃES Jr., op. cit., p. 101)

Quando chegou à França, Sarah Bernhardt decidiu escrever um artigo no jornal *Figaro* no qual discorria, de forma enérgica, sobre as impressões que tivera do Rio de Janeiro e a respeito dos inconvenientes que lhe ocorreram, declarando que não representaria mais no Brasil, "onde tantas coisas más lhe haviam sucedido" (MAGALHÃES Jr., 1966: p. 101).

Entretanto, seu empresário sabia que as apresentações de Sarah no Rio rendiam muito dinheiro. Ao tentar convencê-la a voltar, a intérprete primeiramente hesita em razão de sua declaração no jornal, temendo a reação do público diante do que escrevera. Porém, seu empresário tinha em mente que era necessário preparar o terreno e fazer com que a imprensa brasileira pedisse a presença da grande musa.

É exatamente nesse ponto que entra a grande colaboração de Arthur Azevedo: como um advogado, exerce o papel de contemporizador, acalmando os ânimos da crítica brasileira, por meio das crônicas, onde vai desmentir alguns "boatos" a respeito da atriz; e justificar o seu retorno aos palcos cariocas, pedindo insistentemente a sua presença, com o intuito de incitar no público a saudade da intérprete francesa.

Para a satisfação do cronista e com tudo preparado, Sarah volta em 1905. Porém, um pouco antes de sua chegada, quando ainda estava em Paris, surgiu um boato na imprensa de que ela teria escrito um telegrama a alguém dizendo que viria ao Brasil pela última vez, *jouer pour les petits sauvages*[8]. Houve certa agitação devido a essa possível declaração; e Arthur saiu em defesa da atriz, desmentindo o caso, pois no momento do boato do telegrama, espalhou-se a notícia de que a plateia faria um protesto contra Sarah Bernhardt durante a apresentação, como podemos ver na crônica de 12 de outubro de 1905:

> Chegaram-me aos ouvidos uns zunzuns a que não dou a mínima importância; disseram-me que, não obstante a declaração da eminente trágica *(o boato do telegrama)*, alguém lhe prepara uma manifestação de desagrado; não, não creio que o público do Rio de Janeiro queira ser o primeiro a desfeitar uma artista que tem sido aclamada por todos os públicos civilizados; mas, quando realmente houvesse tal intenção, a presença de Sarah bastaria para desarmar os mal intencionados; na sua pessoa, quando ela está no palco, há alguma coisa de sagrado e até de divino, que impõe esse

[8] "Representar para os pequenos selvagens" (tradução minha).

> respeito indefinível que todo o homem sente diante de qualquer manifestação da verdadeira arte. Desfeitá-la seria um sacrilégio. (AZEVEDO, 1905: pp. 142-143).

Então, no momento em que Sarah chega ao teatro *Lírico*, no Rio de Janeiro, para encenar *La Sorcière*, de Sardou, e termina o primeiro ato, a maioria da platéia, com exceção de Arthur Azevedo, permanece em silêncio como protesto contra o possível telegrama e a manifestação da atriz sobre o Brasil no jornal *Figaro*. Abaixam-se as cortinas e o empresário de Sarah se manifesta pedindo à plateia que a julgasse somente por seu desempenho no palco como atriz. Assim sendo, ela ressurge e, quando a peça termina, ressoa da platéia uma explosão de aplausos: "A atriz absolvera a mulher, por vezes insensata e mesquinha, que era Sarah Bernhardt" (MAGALHÃES Jr., 1966, p. 102).

O último acontecimento, e talvez o mais marcante para a vida de Sarah Bernhardt, que Magalhães Júnior destaca em seu texto com relação a sua passagem pelo Brasil é o lamentável acidente que sofrera durante a encenação de *Tosca*, de Sardou. Na ocasião a personagem tinha que se atirar de um parapeito num abismo, embaixo do qual foram colocados colchões para amortecer a queda. Eis que um funcionário desavisado do teatro os guardou no porão. Sem ninguém perceber o descuido, na hora da cena final, Sarah, naquela época com sessenta e um anos, se joga e cai violentamente no tablado em cima do joelho direito, desmaiando logo em seguida. Por falta de cuidados médicos durante a viagem que a levaria diretamente aos Estados Unidos, seu joelho foi acometido por uma ferida tão grave que sua perna teve de ser amputada em uma clínica em Bordeaux, no ano de 1915.

Ainda assim, Sarah continuou nos palcos enquanto pôde, representando peças feitas propriamente para ela, nas quais as personagens permaneciam sempre no mesmo lugar ou movimentavam-se em cadeiras de rodas.

Contudo, conhecidos alguns aspectos da crítica e do contexto teatral do Rio de Janeiro no começo do século XX, e finalmente percorrida a trajetória "crônica" da primeira visita da intérprete francesa ao Brasil, podemos concluir por ora, depois de analisadas algumas crônicas, que nesses textos encontramos, além de características formais e estilísticas passíveis de reflexão e análise como a metáfora e a metonímia, o tom apaixonado e laudatório de Arthur Azevedo para com Sarah Bernhardt. [9]

[9] Este texto é parte de um trabalho mais de amplo de Iniciação Científica, financiado pela FAPESP, sobre a visita de Sarah Bernhardt ao Brasil registrada nas crônicas de Arthur Azevedo.

Referências

ASSIS, Machado. **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson, 1937.

BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil**: 1900. 3.ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, A. et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, UNICAMP, 1992. p.13-22.

FARIA, João R. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. **A divina Sarah**: a vida de Sarah Bernhardt. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MAGALDI, Sábato. Um grande animador. In: _____. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT/Funarte, [s.d.]. p.141-154.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p.93-103.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Larissa de O.; LEVIN, Orna M. (Org.). **O Theatro**: crônicas de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 2009.

TORRES, W. L. N. Breve subsídio para o estudo da crítica teatral: A. A. e o olhar cúmplice de Francisque Sarcey. In: NEVES, Larissa de O.; LEVIN, Orna M. (Org). **Remate de Males**, Campinas, v.28, n.1, 2008. (número dedicado a Arthur Azevedo).

PESAVENTO, Sandra J. La vie parisienne, la vie brésilienne: crítica social e pândega em fin de siècle. In: RAMOS, Alcides F. et al. **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 344-361.

PRADO, Décio de A. A passagem do século: a burleta. In: _____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999. p.139-166.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Esequiel G. **De Palanque**: as crônicas de Arthur Azevedo no Diário de Notícias. Dissertação de mestrado sob orientação da prof.ª Dra. Silvia Maria Azevedo. São Paulo: Assis, 2010.

STOPA, Rafaela. **As crônicas de Artur Azevedo na revista literária O álbum (1893-1895)**. Dissertação de mestrado sob orientação do prof. Dr. Álvaro Simões Júnior. São Paulo: Assis, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. In: _____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 53-90.

TIERCHANT, Hélène. **Sarah Bernhardt**: madame 'quand même'. Paris: Télémaque, 2009.

VALENÇA, Raquel T. Nas entrelinhas de O Theatro. In: CANDIDO et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP, 1992. p.33-43.

NOS BASTIDORES DA CRÍTICA: DIÁLOGOS SOBRE O TEATRO DE HILDA HISLT

Carlos Eduardo dos Santos Zago
FCL - UNESP - Assis

O teatro de Hilda Hilst não recebeu muita atenção da crítica especializada. O pouco que é atribuído a ele se faz apresentação e divulgação, busca de traços formais e temáticos que perpassam as peças, atribuindo-lhes um caráter de conjunto, de unidade.

Como alicerce fundador, temos três estudos que, embora possuam preocupações e pressupostos diferentes – devido às épocas e finalidades de produção -, moldam-se em formas parecidas: todos os três apresentam-nos sínteses das peças, para uni-las em conjunto maior.

A tríade a que me refiro nota-o como um teatro diferente do que se produzia até então no Brasil: Hilst faria um teatro poético, com inúmeras interferências líricas, o que lhe atribui especificidade, opacidade e universalidade, embora reconheçam em sua estrutura alegorias que remetem ao momento histórico de produção – 1967 a 1969 – sem nunca cair em estado panfletário ou datado: sua forma transcende os temas mais urgentes e alcança profundidade e contornos humanos universais.

O primeiro elemento da tríade é o artigo de ROSENFELD (1969). Partindo de duas encenações – *O Rato no Muro* e *O Visitante* - feitas pela Escola de Artes Dramáticas da USP (EAD) em 1968, o crítico nos apresenta temas e recorrências formais dessa dramaturgia.

Logo no início, reconhece a complexidade das peças, resultantes de uma nova proposta para o teatro brasileiro: Hilda Hilst tende à abstração de acentuado teor poético, condizendo com uma tendência místico-religiosa perante o mundo técnico.

O artigo é construído com grande entusiasmo e aproxima tal produção a grandes nomes do teatro moderno, como *Ubu Roi,* de Jarry, ou *A sonata de espectros,* de Strindberg e elogia mais uma vez a EAD por exercer funções pioneiras em nosso teatro.

Rosenfeld segue dividindo o teatro de Hilda Hilst em dois blocos. O primeiro formado por quatro peças – *A possessa*; *O rato no muro*; *Auto da barca de Camiri*; e *O Visitante* – de comunicações não muito fáceis em seus planos mais profundos. E o outro grupo de acesso a público mais amplo – *As aves da noite*; *O novo sistema*; e *O Verdugo*.

Feito isso, o crítico apresenta sínteses das sete peças escritas até então: *A Morte do Patriarca* ainda não havia sido escrita[1]. Nestas sínteses, percebe e traça ainda características e temas gerais da obra como um todo: a autora recorre frequentemente a imagens e símbolos de vôo, do alto e da liberdade, muitas vezes com a presença de um jovem que se torna herói por não se conformar com o sistema. Outra característica importante é a ausência de espaços e tempos determinados.

Ao fim, aponta esta dramaturgia como uma das mais originais e se dirige aos encenadores, chamando a atenção para as variedades interpretativas das peças, o que permite uma ampla liberdade criativa com temas atuais abordados por ângulos e enfoques por vezes insólitos e sempre muito pessoais. No último parágrafo, as montagens da EAD voltam a ser comentadas para anular as dúvidas quanto aos efeitos teatrais das peças.

Na sequência, temos o estudo de VINCENZO (1992), cuja intenção, em seu *Um teatro da mulher*, é apresentar uma corrente da dramaturgia brasileira que se intensificou, em 1969, com número significativo de mulheres escrevendo para teatro. Corrente que parece optar por um teatro mais confessional, de expressividade individual e que não deixa de atender aos problemas políticos emergentes:

> De modo geral, as análises acerca do teatro brasileiro do período que se inicia em 1969 e a retomada de alguns de seus textos mais importantes revelam que se trata aí, mais uma vez, de um teatro de cunho político, embora diverso do que vinha sendo feito anteriormente, não só no tocante à forma dramatúrgica adotada, como ao processo de produção teatral. Político, se por político se entender também um teatro que, utilizando-se de uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os

[1] Anatol Rosenfeld estava de fato atento à produção teatral de Hilda Hilst no calor da hora. Em 1968 o crítico ministrou no IADÊ (Instituto de Arte e Decoração) um curso de introdução às artes dramáticas (que recentemente saiu como livro - *A arte do teatro* - com base nas anotações de Neusa Martins, sua aluna na época). Neste livro, em um capítulo denominado "O teatro brasileiro atual", dois parágrafos são dedicados a Hilda Hilst, aproximando-a de Dürrenmatt e caracterizando sua dramaturgia como diferente, não realista, de grande inteligência, renovadora do diálogo poético e "preocupada com a coagulação da geração mais velha".

> transformou o conjunto do sistema e o regime político em que vivem. (VINCENZO, 1992: 12).

Hilda Hilst a interessa por seu caráter pioneiro. A escritora, iniciando seu trabalho em 1967, teria introduzido preocupações mais íntimas e pessoais como o novo grupo de 1969, diferenciando-se, porém, por escrever um teatro sem paralelos no panorama nacional: um teatro de forma lírica e simbólica, que a afasta do drama realista, pautado em ações; assim, seu teatro tenderia ao simbólico e ao universal.

Vincenzo dedica um capítulo de seu livro ao teatro de Hilda Hilst tentando mostrar suas particularidades como texto e teatro - é perceptível a preocupação da estudiosa com as potencialidades dos textos para serem encenados.

Aparece neste estudo um diálogo com o artigo de Rosenfeld, afirmando, como este, a dificuldade que as peças impõem em uma primeira leitura[2] e diferenciando-se quanto a alguns dos pensamentos do autor.

Vincenzo também divide as peças em dois blocos, mas altera a distribuição de Rosenfeld e acrescenta a peça *A Morte do Patriarca*. A divisão ficaria assim: *A Morte do Patriarca*; *O Novo Sistema*; *A Possessa*; *O Rato no Muro*; e *O Auto da Barca de Camiri*, como peças de comunicação não muito fácil e *O Visitante* e *As Aves da Noite* como aquelas que atingem um público mais amplo.

O texto segue apresentando sínteses das obras e diálogos com outros críticos, sempre buscando, como já dito, traços gerais que as liguem.

Como caráter mais geral, Hilda Hilst apresentaria:

> /.../ um profundo interesse pela corporalidade dos seres, que aparece, por exemplo, na freqüente utilização de imagens ligadas a coisas que pertenceriam à órbita das ciências... Como se a matéria fosse um meio pelo qual também se pode atingir o mistério, o sentido último das coisas, e se tornasse necessário penetrá-la para desvendar esse mistério. (VINCENZO, 1992: 44).

> /.../ o grito pela liberdade essencial do ser, as perguntas irrespondíveis sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida e da morte... (IDEM: 59).

[2] *Uma dificuldade de interpretação que provém não só da linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás de sua prosa), como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das idéias do 'sentimento do mundo' que exprime naquela linguagem, enfim, da própria qualidade quase lírica da construção dramática que adota. Na realidade uma construção livre, de onde praticamente desapareceram as balizas de tempo, em que o espaço é no mais das vezes o símbolo de certo universo e o lugar em que se movimentam personagens tipificadas, vivendo intensas experiências de pensamento e de emoção. Coisas com que o teatro brasileiro – se bem as conhecesse, é claro – não estava familiarizado, de modo particular em termos de uma dramaturgia nacional.* (VINCENZO, 1992: 35).

> /.../ o alerta para o risco de desumanização do homem pela perda de liberdade do espírito. (IDEM: 64).

Outro momento importante é o diálogo com um artigo de Sábato Magaldi, que tece críticas desfavoráveis ao texto *O Verdugo* e, sobretudo, a sua montagem realizada por Rofran Fernandes. Vincenzo discorda de Magaldi quanto aos problemas do texto: para ela o problema estaria centrado na encenação, principalmente em um prólogo, também escrito por Hilda Hilst, que prejudica a limpidez do texto original.

Outra discordância é feita em relação a Rosenfeld, o qual aponta que Hilst deveria deixar claro, na peça *O Novo Sistema*, que sua luta é contra o mau uso das ciências e não dela como um todo, o que para Vincenzo é explicitado. Discordâncias ainda aparecem quanto à peça *O Visitante*: para o crítico seria o desdobramento de um ser em outros quatro. Vincenzo vê o desdobramento, porém, não de um ser em quatro, mas de dois seres em outros dois, formando uma força masculina e outra feminina.

Nossa tríade termina com PALLOTTINI[3] (2008), que também constrói uma apresentação, porém, preocupa-se com o gênero do teatro hisltiano, focalizando seu estudo no caráter lírico da produção[4].

O texto é bem didático (no bom sentido do termo): começa com explicações sobre teatro e seu ideal dramático, para explicar as interferências épicas e, sobretudo, líricas[5] na dramaturgia de Hilst - "quando o dramático ideal do teatro cede lugar a espaços às vezes não-lógicos, da sugestão e do sentimento".

O teatro lírico de Hilda Hilst busca denunciar o absurdo instaurado no mundo, fugindo, assim, de uma construção baseada em enredos bem marcados: somos logo

---

[3] Renata Pallottini é outro nome que aparece no estudo de Elza Cunha de Vincenzo como pioneira ao grupo de 1969. Pioneirismo que se estende: é ela a primeira mulher a cursar dramaturgia na ECA, onde se liga a Teresa Aguiar, importante encenadora da época, principalmente para o grupo de mulheres de 69, primeira a montar textos de Hilda Hilst.

As semelhanças de Palllottini com Hilst concentrariam nas alegorias remetentes ao contexto histórico, à palavra castrada à juventude, à ordem social injusta, que juntas a uma linha épica - formalizada pela manipulação do tempo e do espaço em diversificados planos cênicos - levariam seu teatro também a um estado poético.

[4] Antes, porém, Pallottini já havia se pronunciado sobre o teatro de Hilda Hilst, em um texto intitulado *A mulher na dramaturgia brasileira*. Aqui é reconhecido o caráter lírico desse teatro, a diferença que estabelece com a produção realizada até então, a simbologia e a grande qualidade que Hilst possui como escritora, mesmo apontando o risco que todo poeta lírico corre quando se aventura no drama: de pesar para o subjetivo, comprometendo a objetividade da ação dramática. Pallottini ainda afirma que Hilst seria uma das responsáveis por retomar, na década de 60, uma tradição vinda do romantismo: a dos poetas líricos que também fazem poesia dramática.

[5] */.../ É talvez por isso que, frequentemente, o texto dramático dos poetas é pontuado por verdadeiros poemas líricos, que às vezes se revelam quase autônomos e independentes. Correspondentes é claro, a falas de seus personagens, eles se revelam, na verdade, vozes outras do próprio poeta, na medida em que este se colocou nas suas criaturas.* (PALLOTTINI, 496).

arremessados em uma atmosfera que despersonaliza o humano em meio a poderes absolutos, que cala seus jovens, seus artistas e poetas.

> /.../ Seu trabalho, visto em conjunto, dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, seus jovens inquietos são calados. (PALLOTTINI, 2008, p.517).

Para Renata Pallottini, *O Verdugo* é a peça de Hilda Hislt "que melhor estrutura dramaticamente o seu material",

> /.../ sem que se altere a qualidade lírica da proposta, os valores metafóricos e, sempre, o transcendental que informa, em qualquer pequeno momento de sua feitura, o teatro da poeta. (IDEM: 511).

Do Teatro ainda aproxima, como os outros textos da tríade, *O Novo Sistema* de distopias, ou utopias negativas como *1984*, de George Orwell e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

Quando são comentadas algumas das encenações[6] do teatro hilstiano, temos, mais uma vez, um texto elogioso a este teatro, como nos indica seu último parágrafo:

> É exatamente isso o que quer o escritor: mostrar, com palavra, personagens cujas palavras foram sufocadas. Nada mais didático do que isso. Este trabalho, partindo de um poeta de palavras, é trabalho definitivo. (IDEM, 517).

Há outro texto, mais recente, que também apresenta essa dramaturgia em seu conjunto. Trata-se da *Nota do Organizador*, redigida pelo professor e organizador das obras completas de Hilda Hilst, Alcir Pécora, na introdução ao *Teatro Completo* da escritora, volume publicado em 2008.

Pécora, já com notável distância do período de produção, começa a tecer, mais enfaticamente, juízo crítico sobre as peças, mesmo obedecendo à estrutura que apresenta sínteses, como os escritores da tríade inicial.

---

[6] Dentro dessas encenações, destaca-se o nome de Terezinha Aguiar, com suas montagens pela EAD, em 1968, de *O Rato no Muro* e *O Visitante*, que, como já dito, são motes para o artigo de Rosenfeld. Aguiar ainda leva ao palco em 1970, *O Novo Sistema*. Pallottini recupera outras montagens: *Auto da Barca de Camiri*, encenada em 1987, sob direção de Tom Santos; *As Aves da Noite*, levada a São Paulo em 1980 e ao Rio de Janeiro em 1982; a montagem de Rofran Fernandes em 1973, de *O Verdugo*, discutida no estudo de Vinccenzo, texto também montado em Londrina – Paraná – pela Universidade Estadual de Londrina, com direção de Nitis Jacon A. Moreira; e por último, a montagem da Oficina de estudos teatrais, de Campinas, de *A Morte do Patriarca*, dirigida por Adolfo Mazzarini Filho.

A novidade desta *Nota do Organizador* é o foco no teatro de Hilst como ensaio de sua prosa e a análise de pontos de equilíbrio e desequilíbrio das peças quanto aos modelos e estereótipos que a escritora, supostamente, seguiu, ou recusou.

Ao comentar *O Novo Sistema*, por exemplo, Pécora aponta dissonâncias quanto à presença dos clichês[7], o que parece constar, também, nas outras peças:

> Dois elementos importantes de dissonância dos clichês aparecem aqui. O primeiro diz respeito ao fato de que os maiores talentos não estão necessariamente a serviço do bem – antes, são lugares em que o bem e o mal se encontram como potência, à espera da escolha a ser reivindicada ou não pelo ser de exceção. Segundo, na esfera coletiva predomina invariavelmente a subalternidade mais estúpida, da qual nada se pode esperar, a não ser servidão voluntária a qualquer senhor. (PÉCORA, 2008: 15).

Outro elemento importante seria certo "humor anárquico em meio às cenas mais dramáticas", "o que será notável na prosa posterior de Hilda".

A nota termina questionando a vida dessas peças - se elas passaram ou não pelas imposições do tempo - e convidando os encenadores à reflexão.

O primeiro estudo feito em âmbito de pós-graduação sobre o teatro de Hilda Hilst foi o mestrado de Alva Martínez Teixeiro, que saiu em forma de livro em 2009, com o título: *O Herói Incómodo Utopia e Pessimismo no Teatro de Hilda Hilst*. Mais uma vez, temos uma apresentação da obra da escritora, que ultrapassa, aqui, o teatro, para retomar sua biografia e os reflexos desta na produção literária. O que pareceria desnecessário explica-se quando o público a que se destina *O Herói Incómodo* é levado em conta: Alva Martínez Teixeiro produz em contexto estrangeiro, na Universidade da Coruña.

A apresentação geral da literatura de Hilst é feita durante todo o livro, porém, se explicita mais no primeiro capítulo – "A Subversiva Trajectória de uma Megalômana" -, em que aparecem temas e características da escritora, como a figura do pai, a loucura e a influência de Nikos Kazantzaski, que defendia o isolamento como forma para atingir o conhecimento do ser humano. Quanto ao teatro, Teixeiro já aponta quais serão suas perspectivas:

> Face ao regime de freqüente novidade característico da contemporaneidade, Hilda Hilst cultivou uma escrita coerente, voltada para um mesmo problema basilar: a alteridade, o sentimento de raridade. (TEIXEIRO, 2009: 29).

[7] Os clichês apontados por Pécora são as distopias das quais *O Novo Sistema* é aproximado, como *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Distopias que já haviam sido citadas pelos outros críticos que apareceram neste trabalho.

> /.../ o teatro também é obsceno, nessa mesma linha do elemento perturbador, desta vez pelo excesso de realidade e pela crueza com que esta é representada. Sirvam como exemplos, a procura de temas problemáticos, como é o caso da violência e a degradação do ser humano encenados na representação da existência em Awschwitz, na peça *As Aves da Noite*, ou o esboço do Che Guevara na obra *Auto da Barca de Camiri*, que derivam no desenho de utopias sociais negativas – de claras distopias de inspiração totalitária – em peças como *A Empresa* e *O Rato no Muro*. (IDEM, 30).

O segundo capítulo do livro - "As Obras Dramáticas Hilstianas: Quando Eros Abandonou Thanatos" - começa, de fato, a ter um maior foco no teatro como conjunto e não só em peças isoladas[8]. Outro elemento de destaque é a reiteração de um teatro não-realista, simbólico e poético:

> /.../ a premissa basilar de toda a produção dramática da autora: a quebra das convenções realistas. Neste teatro, basicamente simbólico, a estrutura orienta-se para o território do poético, na qual se configuram inúmeras possibilidades de interpretação. (IDEM, 37).

Já no terceiro capítulo, a pesquisadora esboça uma apresentação do teatro e da cultura brasileira geral produzida na época - 1967–1969 -, isso para mostrar a dramaturgia de Hilst como diferente, mais ligada ao teatro contemporâneo.

> Neste sentido, podemos assinalar a dramaturgia desta nossa autora como o desvio face à norma, sendo portanto, resultado da adequação do instrumento comunicativo às suas finalidades estéticas e programáticas pessoais e caracterizando-se, fundamentalmente, pela complexidade do universo apresentado – o universo literário da autora – tão abissal, aliás, que lhe permitiu mesmo contornar o controle da onipotente e onipresente censura da altura. (IDEM, 80).

O quarto capítulo busca encontrar as constantes que norteiam Hilst para o teatro experimental e poético, como anuncia o título "Uma perturbadora metáfora do mundo: poeticidade e experimentacidade".

A primeira constante é o fato de ser "sempre poético[9], por se constituir num hibrido 'teatro-poesia'" e pelo afastamento do realismo[10].

---

[8] /.../ *cada uma das peças deve ser considerada um texto insurlamente independente, dotado do seu próprio ritmo e movido pela sua lógica particular, e, ao mesmo tempo, deve ser percebido também como parte de arquipélago, como fragmento de uma totalidade norteada pro uma organização precisa* (IDEM, 49).

[9] *O teor altamente poético do registro, anunciando uma temporalidade, não permite um marco temporal preciso. É um tempo dominado pela urgência dramática da crise e que, como tempo natural experimenta uma quebra, criando-se um tempo irreal, onírico e subjectivo comandado pelas personagens.* (TEIXEIRO, 88).

Outra constante seriam os "enredos monosituacionais", porque "não ocorre nenhuma bifurcação temática significativa no interior das peças, existindo simplesmente uma mudança dentro da mesma situação".

E a última constante apresentada seria "a unidade da matéria temática":

> /.../ Essa matéria é tão reduzida que pode afirmar-se que geralmente só há um tema, no sentido mais amplo da palavra. Podemos falar de temas ou antes de situações dramáticas básicas como núcleo da dramaturgia hilstiana, pois esta apresenta a singularidade de ser uma ficção de substituição, na qual o universo dramático é resultado do confronto conflituoso entre duas séries de forças que para a autora governariam o real: o princípio de autoridade e o princípio de liberdade. (IDEM, 93).

É no capítulo "O herói redentor e o desconforto da vontade messiânica" que posicionamentos de Teixeiro vêm à tona. A estudiosa de Coruña fortalece em seu livro o ponto de vista universalizante e metafórico dos temas de Hilda Hilst, pois são filtrados pelo sentimento de inadaptação e incomodidade dos heróis redentores, contrários aos homens individualistas e egoístas[11].

A universalização se daria também por as peças

> /.../ não se situarem no 'aqui' e 'agora' e também não questionam atitudes e valores sociais preponderantes – como a sociedade de consumo, o arrivismo, o individualismo, etc. -, mas transladam o tempo da acção para momentos universais, atemporais, projectando neles as estruturas que sustentam a ação dos sujeitos. Não postulando necessariamente um estruturalismo determinante, a escritora tem uma fina capacidade para, em determinadas obras, explorar as zonas escuras e iluminadas das personagens, sem se limitar a antagonizar os conflitos em categorias éticas dos bons contra os maus. (IDEM, 132-133).

Dentro ainda dos traços universalizantes, o estudo mostra que o teatro de Hilst é por excelência simbólico, portanto os acontecimentos e os personagens estão mais a favor de uma

---

[10] *Este proselitismo universalizante é apreendido graças à acentuada natureza anti-realista das peças: pela tendência estrutural para a deformação e para a esquematização transcendente da realidade. A escritora subverte a estrutura clássica, dividindo-se as suas peças em três grandes blocos (o da proposta, o do nó e o de um desfecho mais ou menos aberto), mas norteados sempre, superestruturalmente, pela crise existencial e social, por cuja experiência o herói solitário passa a representar, metonimicamente, a decadência e a ferocidade da sociedade pós-iluminista...* (IDEN, 86).

[11] *Na sua obra, Hilda Hilst ultrapassa a realidade, traduzindo-a em símbolos e metáforas vertebrados em volta desse princípio temático: a vida é trespassada pelo pensamento do desconforto vital. Assim, do homem individualista e egoísta presente na poesia e, posteriormente, na prosa, Hilst evolui para criação do herói redentor. A sua incomodidade deriva agora do facto de ser dominado por uma vontade messiânica: mais preocupado pelas relações sociais, com maior sensibilidade e mais aberto aos outros, o herói dramático, sendo solidário como os problemas do resto da humanidade, não pode evitar procurar a intervenção providencial no seio da comunidade para assegurar uma melhoria da situação, o que provocará o repúdio da mesma...* (TEIXEIRO, 97).

significação simbólica do que de uma existência concreta, o "que contribui para defender a tese fundamental" da proposta de Hilst: "a concepção de um sujeito ahistórico para dramatizar o trágico trânsito do homem sem qualidade para o homem sem qualidade moral nem ideológica, numa mudança subtil mas incomensurável".

Os personagens ainda podem servir como avatares da própria escritora, transmitindo sua perspectiva quanto ao mundo, o "Poeta" de *As Aves da Noite*, talvez, seja o caso mais explícito desse fenômeno: claramente, é a introdução de um artista da palavra, como a própria Hilda Hilst.

As últimas considerações quanto ao teatro de Hilda Hilst em O *Herói Incómodo* são referentes à construção de distopias, às vezes parecidas com as de Orwell e Huxley, como já apontavam os outros estudos. Para tanto, cito mais uma vez um trecho que parece resumir o pensamento de Teixeiro quanto a isso:

> Parece existir na distopia hilstiana uma relação de complementaridade, através da qual, para garantir a eficácia da mensagem, a tese antiutópica de teor poético é aplicada sobre algum elemento figurativo. O sentimento do estranho no mundo não é suficiente, o que conduz Hilda novamente à realidade, pois não satisfeita com apresentar o percurso heróico, mas passivo, da emoção, transcende-o oferecendo ao público uma visão nevrótica da sua própria realidade dominada pela violência e pela brutalidade.
> Contudo, continua ausente o processo mimético clássico que gera a obra literária, pois a relação entre o poeta e o historiador, ou entre a verdade e a verossimilhança, é dominada pelo mais radical subjetivismo na arte dramática hilstiana. (IDEM, 175).

Sobre *O Herói Incómodo*, DESTRI (2010) produziu uma resenha na *Revista de estudos de literatura contemporânea* da UNB (Universidade de Brasília), na edição número 36. A resenha comenta a idéia central do livro: a íntima relação que as peças possuem entre si e com todo o restante da obra de Hilda Hilst, o que mostra um real projeto literário da escritora.

Outro estudo realizado em pós-graduação é a dissertação de mestrado de RODRIGUES (2010), que aproxima o teatro de Hilda Hilst à escrita performática. Para isso, o autor divide seu trabalho em cinco capítulos, apontando a importância e teorizando a escrita performática, para depois analisar as oito peças individualmente[12].

[12] Em *As aves da noite* aparece a ficcionalização, ou teatralização de um enredo factual, marcado pelo Holocausto; *O rato no muro* traz no cenário um muro invisível, o que quebra com o realismo, e "a transmutação da voz autoral numa pluralidade de outras vozes e silêncios que se estendem pela obra a fora", principalmente pela figura da "Irmã H", inicial da letra da escritora; *O Verdugo* possui uma estrutura mais familiar ao teatro, dividindo-se em dois atos, porém tal estrutura serve como máscara para atos performativos "quando reconhece tratados invisíveis, não captados por uma parcela e quando evoca, ainda que indiretamente, a sua transgressão";

O caráter performático concentra-se no estranhamento e nas experimentações exercitados por Hilst, tantas vezes apontados pelos outros críticos, que segundo Rodrigues, encontravam dificuldades nas interpretações das peças, devido à falta de novos elementos teóricos sobre teatro e escrita mais contemporâneos.

Os principias elementos performáticos seriam os desfechos abertos, a mistura de materiais ficcionais e biográficos[13] juntos às referências históricas, o entrecruzamento de linguagens - sobretudo a introdução da lírica -, as projeções cinematográficas e utilização de slides, recortes de poemas e os efeitos sonoros.

A dissertação ainda conta com outras teorias, como àquelas ligadas ao trabalho de ator, visto a origem de Rodrigues – as artes cênicas –, explicitada na aproximação que traça entre o processo de escrita teatral que mistura vida e ficção com o método de atuação para atores, desenvolvido por Jerzy Grotowsky que também pedia a mistura. E a aproximação do teatro hilstiano com o conceito de obra aberta desenvolvida por Umberto Eco: Hilst experimenta um teatro sem mensagem acabada ou definida, sem forma fechada, pré-determinada, mas que privilegia a múltipla possibilidade de organização confiada aos intérpretes.

Assim, o caráter performático traçado por Rodrigues pode ser melhor entendido como experimentação, acertada ou não, traços que as críticas anteriores já percebiam.

Saindo dos estudos mais gerais, chegamos ao artigo de WALDMAN (2008), que se debruça sobre a análise particular de uma das peças: *As aves da noite*.

O que parece chamar atenção de Waldman é o tema do Holocausto e da cultura judaica existentes na peça. A estudiosa aponta Hilda Hilst como uma das precursoras a tratar do tema em literatura brasileira, o que não a impede de tecer algumas críticas à peça.

---

em *A Possessa* temos distorções a referências realistas, ficcionalização da ciência e planos que se interpõem para multiplicar os recursos e reinventar assim o "mecanismo do contar e do encenar"; *A morte do patriarca* é "onde as evidências da performance aparecem em maior fluxo", principalmente pela construção figurativa das personagens que "são alegóricas e conhecidas, porém estão invertidas em posto e função", assim , a peça põe em relevo "a decadência da própria representabilidade e das frágeis utopias que sustentaram o pensamento humano, desde Ulisses até Cristo, Marx, Mao, e Lênin; *O novo sistema*, também seria outra peça de forte cunho alegórico que "recorre a diálogos truncados, inserção de poemas e saudações que remete a regimes autoritários de múltiplas ordens"; *Auto da barca de Camiri* teria como principal índice performático, a fusão de linguagens "absorvidas de várias tradições teatrais", constituindo uma "estética dos fluxos", por apresentar registro histórico, planos e personagens simbólicos, cantos, sons, slides, humor e poesia. A peça com menos indícios performáticos seria *O visitante*, porém encontramos nela uma forte escrita poética, que modifica a noção rítmica do drama, instaurando uma "poética do silencio", visto sua construção baseada em pausas longas.

[13] A utilização de elementos biográficos para escrita do teatro já havia sido percebida por ROSENFELD (1970): o ambiente religioso em *O rato no muro* e *A possessa*, que refletiria o tempo em que a escritora estudou em colégio interno, e o pavor com a profissão ligada ao direito, formação de Hilst, que aparece como carga negativa em *Auto da barca de Camiri*, por exemplo. O artigo ainda reforça a tendência mística-religiosa, gnóstico-teosófica, que afastaria seu teatro de Brecht.

As menções ao judaísmo soariam falsas e a melhor maneira de entender, aqui, o Holocausto é como alusão à ditadura militar brasileira e a outras situações de tirania e barbárie, fazendo com que o Nazismo fique fora: o que dificulta determinar se a peça falha ou não em sua construção - a peça quer falar do Nazismo ou apenas usá-lo como alusão a outras formas de barbárie? Mesmo assim, ao final, é reconhecido o enfrentamento de Hilda Hilst perante o tema, afirmando sua crença na função ética do teatro e da arte em geral.

Algumas considerações quanto à forma são notáveis. O artigo reconhece alternância entre teatro e poesia, que serviria como meio de "acentuar mais os problemas humanos do que os políticos-sociais, atribuindo-lhes verticalidade e contundência".

A peça seria construída por bricolagem, articulando relatos, histórias, poemas e canções: uma "técnica de deslocamento que faz o contraponto da espera da morte", ou seja: os personagens que se encontram na cela da fome, em estado de total decadência, sem qualquer perspectiva de futuro, remetem a lugar e tempo passados, retardando, inclusive, a forma do drama – nada acontece, nenhuma ação existe, tudo é lembrança do passado, a linguagem refere sempre a si própria, experimentando formas variadas para a construção da meta-linguagem, pois, prosseguir a ação é chegar ao fim.

Waldman percebe a utilização de símbolos como a Santíssima Trindade, a aproximação do personagem principal a Cristo e, ao final, a coroa de espinhos. Estes elementos estariam a favor do Cristianismo, para Waldman, o maior foco da peça, que centraliza atenções no Padre Maximiliam Kolbe, talvez como "um modelo de resistência ao horror, que servisse de guia para uma parte ativa da igreja católica no Brasil no período da ditadura militar".

A estudiosa acrescenta o estranho tom da escolha de um padre cristão para representar a barbárie ocorrida em Auschwitz, principalmente por deixar de fora minorias que incluem judeus, ciganos, homossexuais e comunistas, e pela atuação negativa do Vaticano em relação ao massacre.

A coroa de espinho, metonimicamente, também se refere a uma forte metáfora de construção do cenário[14], presente ainda em alguns relatos da peça: a idéia de círculos que vão se fechando e que fazem com que nada chegue a ponto nenhum.

Outras críticas foram traçadas sobre algumas das oito peças quando houve certas montagens. Refiro-me a textos publicados em jornais[15], principalmente, nas décadas de 1980

[14] *CENÁRIO*
Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro.
Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1, 90 m. (HILST, 2008. p: 231).

e 1990, quando houve encenações de *O Rato no Muro* e *As Aves da Noite*, respectivamente - muito deles servem apenas como divulgadores das montagens, informando locais e horários das apresentações.

Sobre *O Rato no Muro*, montada na cidade de Cascavel, no estado do Paraná, destaca-se o jornal *Gazeta do Paraná*, que publicou anúncios e críticas sobre a montagem realizada pelo Grupo de Teatro SESC/Unioeste, no ano de 1994. Dentro da *Gazeta*, os textos CONCEIÇÃO (1994) e SAWAYS (1994) chamam atenção. Ambos tecem elogios à peça de Hilst e sua montagem, afirmando, o primeiro, ninguém sair imune da experiência proporcionada pela escritora e, o segundo, que *O Rato no Muro* seria um dos melhores expoentes do Teatro Underground e uma das melhores experiências proporcionadas pelo Teatro de Autor. O segundo texto ainda aponta para as belas imagens atemporais que a peça constrói, comparando-a ao "ato de ver as coisas pela primeira vez", sentimento que lembra, belamente, o cineasta alemão Herzog.

Quanto às críticas feitas a *As Aves da Noite*, merecem destaque os textos de ZANOTTO (1980) e LUIZ (1982). O primeiro texto diz: ""Aves da Noite", texto e espetáculo, insere-se na linha do teatro poético com ressonância metafísica de que Claudel é expoente em nosso século, infelizmente ousado por poucos". Zanotto ainda compara a peça de Hilst a *Hui-Clos*, de Jean Paul Sartre. Comparação também feita pelo segundo texto, acrescentando que "As Aves da Noite lembra *Hui-Clos* (*Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre) sem o fato político. É um Huis-Clos metafísico". Para Luiz, haveria um descompasso, talvez por um olhar um tanto tradicional sobre o drama moderno, entre a discussão a que Hilst eleva suas idéias e o gênero utilizado, afirmando que o drama não se sustenta com discussões metafísicas onde nada acontece. A crítica de Luiz segue tecendo fortes críticas à montagem e, principalmente, aos atores.

As falas são poucas, não temos um considerável número de trabalhos acadêmicos, que se fazem necessários perante a dramaturgia que as críticas acima mostram como forma diferente de pensar e fazer teatro no Brasil. Porém, traça-se um perfil diversificado nos discursos aqui postos em diálogo. Críticas que ecoam nossos traços de feituras[16], ora mais próximas da linhagem literatura e sociedade, iniciada com maior força pelo grupo em volta da

---

[15] Aproveito para agradecer ao CEDAI da UNICAMP e aos seus funcionários que disponibilizaram pastas referentes ao teatro de Hilda Hilst, onde os textos a que me refiro se fazem presentes.

[16] Em seu livro, MOTTA (2002) percebe duas fortes linhagens críticas no Brasil. Uma ligada à USP, representada por Candido, Décio de Almeida Prado e todo o conjunto de intelectuais que se formou em volta da revista *Clima* e seus interesses por arte e sociedade, voltados para a construção da nacionalidade, que ecoará um pouco mais tarde em Roberto Schwars. A outra forte linhagem é a que se dá em volta de *Noigandres* , principalmente pelos irmãos Campos, que se movimentam entre uma diversidade de culturas e idiomas, visando desestabelecer a construção da nacionalidade.

revista *Clima* (1941), com incursões em Adorno e Benjamin, e outra que se vincula um pouco mais a Noigandres e suas preocupações com escritas precursoras e universalizantes.

Mesmo sem citações diretas, Rosenfeld e Waldman trazem preocupações condizentes com as de Adorno: a arte de estilo alto, criativa, de alerta ao mundo técnico e aos poderes autoritários, que visa, assim, uma função ética, fazendo, por exemplo, com que o genocídio não seja esquecido.

Por outro lado, temos Vincezo interessada no discurso feminino, idéia que se liga às preocupações dos estudos culturais, refletidos em nomenclaturas como pós-modernismo, que tanto aparece em Rodrigues, de olhares voltados ao performático e ao teatro dito pós-dramático[17].

Outras são as falas de Pallottini e Teixeiro, que por meio de teorias voltadas aos gêneros e dos interesses por traços mais universalizantes, tendem, um pouco mais, às estruturas do teatro de Hilda Hilst. Teatro que se liga às vanguardas, que ficaram fora dos nossos textos teatrais, salvando, talvez, Oswald de Andrade, na década de 1930 e *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: 2006.

CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique. O Rato no muro. **Gazeta do Paraná**, Cascavel. 02 maio de 1994. Crítica.

DESTRI, Luisa Alva Martínez Teixeiro. O herói incómodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n.36, jul./dez. 2010.

HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac& Naify, 2007.

LUIZ, M. Vôo sem alcance. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1982.

MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

[17] O conceito de pós-dramático eclode em LEHMANN (2007), que vê o abandono do gênero dramático por certas tendências teatrais que procuram caráter mais performático e que não estabelecem seus espetáculos com texto pré-determinado, valendo-se de outros signos para sua comunicação, como o trabalho corporal dos atores e as artes plásticas por exemplo.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. A mulher na dramaturgia brasileira. In: COELHO, Nely Novaes. (Org.). **Feminino singular**. São Paulo: GRD, 1989.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

RODRIGUES, Éder. **O teatro performático de Hilda Hilst**. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2010.

ROSENFELD, Anatol. O teatro de Hilda Hilst. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jan. 1969. Suplemento literário.

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. **A arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. **Hilda Hilst**: poeta, narradora, dramaturga. 1970. Disponível em: <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>. Acesso em: 23 jul. 2011.

SAWAYS, Elmarina. O rato no muro "O.Cul.To". **Gazeta do Paraná**, Cascavel, maio 1994.

VINCENZO, Elza Cunha. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1992.

WALDMAN, Berta. Sobrevoando Auschwitz: "As aves da noite". **Remate de Males**, v.27.2, p.171-183, 2008.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Relato poético que ilumina a face eterna do espírito. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 dez. 1980.

NUNCA FOMOS TÃO FELIZES: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM ABORDAGEM INTERTEXTUAL

Caroline Gomes Leme (CNPq/FAPESP)
Marcelo Ridenti
IFCH – UNICAMP

A presente comunicação tem o intuito de apresentar uma análise do filme *Nunca fomos tão felizes* focalizando particularmente os enunciados acerca da ditadura militar brasileira que permeiam essa construção fílmica.

As considerações sobre esse filme fazem parte das reflexões desenvolvidas em nossa pesquisa de mestrado *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*[1] na qual buscamos realizar um "balanço" da produção cinematográfica sobre a ditadura realizada entre 1979 e 2009. Nesse "balanço", estabeleceu-se uma visão "*panorâmica*" sobre a maneira como o conjunto da filmografia dos últimos trinta anos abordava determinadas questões relacionadas à ditadura militar e foram abordadas algumas obras em "*close"*, isto é, lançou-se um olhar detido e particularizado sobre alguns filmes, entre os quais *Nunca fomos tão felizes*.

Esse filme, lançado em 1984, é o primeiro longa-metragem do até então diretor de fotografia Murilo Salles e foi baseado no conto *Alguma coisa urgentemente* de João Gilberto Noll publicado originalmente em 1980 no livro *O cego e a dançarina*. Nosso foco não se dirige propriamente às características da adaptação cinematográfica do conto, às modificações, supressões e inserções realizadas pela adaptação, mas sim à maneira pela qual o filme se constrói ao trabalhar com a expressividade de suas imagens fílmicas e com os significados de outros textos, desde o conto que o inspirou, até as imagens e sons de televisão e de cinema que cita. [2]

A análise fílmica foi embasada nas contribuições de autores como Ismail Xavier (1977); Jacques Aumont (1995); Jacques Aumont e Michel Marie (1990); Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) e David Bordwell (1985). Estão também no horizonte teórico que direciona a análise as considerações desenvolvidas por Fredric Jameson em *Marxismo e forma* (1985). Embora busquemos as conexões entre cinema e sociedade, intentando examinar os enunciados construídos social e culturalmente acerca do regime militar, entendemos ser essencial partir-se da obra fílmica, apreendendo-a em sua "inteireza" particular como um "todo autônomo"[3] a ser analisado em sua estrutura interna para examinar as múltiplas questões que sua construção audiovisual apresenta.

Nunca fomos tão felizes trata do relacionamento entre um pai e um filho adolescente que se reencontram depois de oito anos separados. Gabriel – o rapaz cujo nome só é revelado ao final do filme – havia sido deixado num internato católico após a morte da mãe e o pai,

---

[1] Pesquisa realizada sob orientação do Prof. Dr.Marcelo Ridenti com apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) – entre março de 2009 e fevereiro de 2010 – e da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), entre março de 2010 e fevereiro de 2011.

[2] Partilhamos das proposições de Robert Stam (2006, 2008) que sugerem a superação do discurso da "fidelidade" acerca da adaptação em prol de abordagens que contemplem o dialogismo e a intertextualidade, apreendendo a relação entre os textos sejam eles escritos ou audiovisuais.

[3] Os termos são de Jameson (1985), a respeito da obra literária. Segundo este autor, a crítica dialética não pode desconsiderar a unidade da obra literária: "nossa primeira lealdade enquanto críticos é para com a inteireza da obra ela mesma, contanto que se perceba que essa autonomia é, ela mesma, um fenômeno dialético" (JAMESON, 1985, p.240).

depois de passar alguns anos preso e sem estabelecer qualquer contato com o filho durante os anos de ausência, decide num domingo, 22 de novembro de um ano não explicitamente identificado, tirá-lo do colégio interno para viverem juntos.

Gabriel é instalado num apartamento de frente para o mar, em Copacabana, Rio de Janeiro. O pai, alegando razões de segurança, diz que não poderá morar com ele, mas que manterá contato. Explica que esta é uma "primeira etapa" antes de poderem viver juntos, que antes ele precisa concluir um trabalho. Informa que o apartamento é emprestado e deixa-lhe uma quantia considerável de dinheiro, alertando, porém, que o dinheiro não lhe pertence e que o rapaz deve gastá-lo apenas com o essencialmente necessário. A partir daí a trama se desenvolve em torno da espera de Gabriel por um efetivo encontro com o pai, o que implica em descobrir quem é ele.

A trama e a forma fílmica fundam-se a um só tempo sobre o marasmo e a tensão, pois se trata de uma espera permeada pelo imprevisível. Gabriel não sabe qual o perigo que o cerca, mas sabe que ele existe, e nunca sabe de antemão o que vai acontecer. Os escassos elementos de que dispõe são suficientes para gerar apreensão: logo no início do filme, o pai ateou fogo ao próprio carro por "questões de segurança"; mais adiante lhe recomendou que não trouxesse ninguém ao apartamento e pediu ainda para que fosse discreto nas entradas e saídas do prédio porque os porteiros poderiam ser policiais...

Ao espectador são disponibilizadas fundamentalmente as mesmas informações concedidas ao rapaz. A narrativa é quase toda construída a partir de Gabriel, de sua espera, de suas dúvidas, de sua angústia, de sua expectativa. O filme não acompanha os movimentos do pai. Não há registro das reuniões políticas, dos "pontos", das ações armadas de que se supõe que o pai participa como militante de esquerda. [4]

Nunca fomos tão felizes não é um filme de ação, mas, essencialmente, um filme de preliminares e de consequências. Há elipses não só de ações banais como também de ações fundamentais e a montagem efetua por vezes mudanças bruscas de espaços sem prover o espectador com planos estabelecedores. Essa construção elíptica ao mesmo tempo em que contribui para criar ou quebrar expectativas e surpreender o espectador estimula a reflexão sobre aquilo que está implícito, sobre o que não se mostra ou se declara, mas se sugere. Os cortes abruptos, as lacunas, os silêncios, as indicações sutis são elementos na construção de *Nunca fomos tão felizes* que criam um clima apreensivo e angustiante.

[4] Na única vez em que o pai é mostrado para além do ponto de vista do filho, isto é, em suas atividades clandestinas, o que se vê é apenas um breve encontro com outros companheiros para preparação de armas.

Diferentemente de muitos filmes sobre a ditadura militar que têm início com letreiros introdutórios a caracterizar de antemão o contexto histórico e circunscrever a trama em determinado(s) ano(s), *Nunca fomos tão felizes* vai apresentando o contexto ditatorial de maneira paulatina e lacunar. Assim, um espectador que não tenha se informado previamente sobre o filme demora algum tempo para situar a trama na época do regime militar e, para isso, precisa captar indícios esparsos e sentir o "clima" da época, como quando Gabriel é surpreendido por uma "batida" policial quando está indo ao encontro de seu pai levando-lhe uma mala. O espectador também é surpreendido por esta cena que surge num corte seco em relação à cena anterior: o pai solicita por telefone que o filho vá a seu encontro levando-lhe a mala e, então, num corte brusco, vemos Gabriel sendo revistado por policiais que o inquirem para saber aonde vai, o que faz, quem é seu pai, por que leva a mala, o que ela contém...

O telefone é apenas um dos vários "meios de comunicação" que perpassam o filme. Esses meios, porém, se mostram incompetentes no desempenho de sua função. Vivendo numa época de "Revolução das comunicações" – como afirma a manchete que estampa a capa da revista *Veja* mostrada em uma das cenas – e tendo a seu dispor rádio, telefone, televisão, jornais e revistas, Gabriel não consegue estabelecer comunicação, seja com o pai, seja com o mundo. O telefone lhe traz apenas breves e insatisfatórias palavras do pai; a televisão, quase sempre ligada, exibe comerciais, novelas, filmes, apresentações musicais, fornecendo-lhe imagens vazias de significado; o jornal impresso – que traz ao mesmo tempo manchetes sobre o assassinato de um terrorista e sobre a morte de um traficante de drogas – confunde-o mais do que o ajuda a compreender quem é o pai.

Não obstante, esses meios de comunicação adquirem no filme outro nível de significação que extrapola o âmbito estritamente diegético. Os conteúdos exibidos no aparelho de TV de Gabriel foram escolhidos pela narrativa fílmica para transmitir sutis mensagens ao espectador: a imagem de um militar lustrando suas botas; vilões que comentam "precisamos usar muito mais repressão"; um personagem que relata, no momento em que o pai de Gabriel chega ao apartamento, "fui muito perseguido, muito judiado; fui preso, condenado, absolvido..." – trechos de ficções audiovisuais quaisquer[5] e que, selecionados e deslocados de seu contexto original, passam a fazer referência ao que está subjacente nessa história de pai e filho.

[5] Os créditos de *Nunca fomos tão felizes* não fazem referência às obras audiovisuais "citadas". Não foi possível identificar as obras das quais foram retirados os dois primeiros trechos aqui mencionados; quanto ao terceiro, do qual se tem no filme apenas o áudio, deduzimos ser da novela *Irmãos Coragem*, exibida pela TV Globo em 1970, pois é possível ouvir, após a fala do personagem, o início da música de abertura da novela.

A inserção de uma breve cena de *Vidas amargas* (Elia Kazan, 1955)[6], filme que também trata de um difícil relacionamento entre pai e filho, por sua vez, prenuncia, por meio da intertextualidade, o desfecho de *Nunca fomos tão felizes* ao trazer a imagem do pai no leito de morte. Já a inclusão da mensagem de encerramento da programação diária da TV Globo nos anos 1970 tem por efeito uma forte ironia. A mensagem proclama:

> Fique agora na tranquilidade de seu lar. Nós estamos aqui, atentos aos acontecimentos da aldeia global, preparando as emoções, que são a vida do povo, a alma da cidade. Até amanhã. Na certeza de um novo tempo; tempo de comunicação, fazendo o homem livre...

O pai interrompe a mensagem, desligando a televisão, e deixa o apartamento, voltando à vida clandestina. O filho, sozinho, dorme no sofá.

Sabemos que pai e filho estão longe de gozarem da "tranquilidade de seu lar" e que representam a antítese do "homem livre"... Também estão longe de fazer parte do propalado "tempo de comunicação". Cabe mencionar que essa cena sucede justamente à "comemoração" do aniversário de Gabriel em que o pai vem ao apartamento e traz um bolo mas, após rápido cumprimento, ambos estão em frente à televisão e não há qualquer conexão entre eles. Não há diálogo e, quando uma breve troca de olhares é esboçada, ela é entrecortada por um plano de imagem televisiva. O "tempo de comunicação" anunciado pela mensagem da TV contrasta, portanto, com a incomunicabilidade entre pai e filho. Mas não só. Podemos pensar também na incomunicabilidade de ambos com o mundo: o pai vivendo clandestinamente, o filho isolado no apartamento sem compreender o contexto histórico em que vive. O que comunicam então esses meios de comunicação, em particular a televisão?

Voltaremos a falar da televisão, mas cabe por ora apontar que, em sua tessitura intertextual, *Nunca fomos tão felizes* constrói também relação com o próprio cinema, quando pai e filho vão a uma sessão do filme *Os Inconfidentes*. Essa passagem é rica em significação, a começar pela escolha do filme: obra de Joaquim Pedro de Andrade, lançada em 1972, que, conforme observa o historiador Alcides Freire Ramos (2002), volta-se para o passado da Inconfidência Mineira para propor reflexões sobre a luta da esquerda armada contra a ditadura, tema candente ao momento de sua produção. Não só a escolha do filme mas o trecho selecionado para compor a cena e a forma como ela é filmada são bastante significativos em *Nunca fomos tão felizes*.

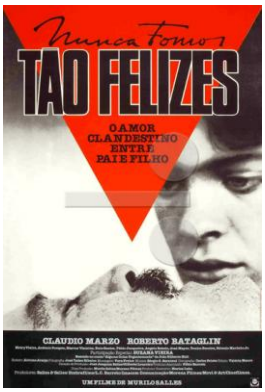
[6] Devemos a identificação do filme ao crítico José Carlos Avellar (1984b).

Na sala de exibição, pai e filho conversam, enquanto na tela exibe-se um trecho de *Os Inconfidentes* em que Tiradentes dialoga com José Álvares Maciel sobre os benefícios que trariam a libertação do Brasil da Coroa portuguesa. Os breves silêncios entre as perguntas e respostas na conversa entre pai e filho criam espaços suficientes para permitir a audição do essencial da conversa dos personagens do filme de Joaquim Pedro, como quando Tiradentes afirma: "Os governadores não têm o menor interesse no progresso do Brasil, pelo contrário, eles querem o povo pobre e ignorante porque assim podem nos roubar com mais tranquilidade" e Maciel responde: "O espantoso é que os brasileiros suportem tudo isso com a maior naturalidade!". E a conversa entre pai e filho se encerra quase que simultaneamente ao início do momento crucial, quando Tiradentes se vira para a câmera, rompendo as convenções do cinema naturalista clássico, e proclama: "Foi então que me ocorreu a liberdade que esse país poderia ter; e comecei a desejá-la primeiro, para depois cuidar de como se poderia chegar até ela." A imagem nesse plano de *Nunca fomos tão felizes* é muito interessante: no quadro, pai e filho no escuro da sala de cinema. A figura de Tiradentes, como foco de luz, se projeta entre eles. Ele fala da luta pela liberdade da nação. Pai e filho estão lado a lado, mas a luta por liberdade se coloca entre eles. Luta que se interpõe entre pai e filho. Luta essa que acaba por matar o pai.

Em *Nunca fomos tão felizes* a morte do pai é anunciada mais de uma vez. Em determinada cena no início do filme Gabriel se depara com o pai inerte sobre um jornal com a manchete: "Morre o terrorista que voltou de Cuba"; uma arma está ao seu lado; pensa-se por alguns instantes que ele está morto. A seguir ele se mexe e respira, mas de algum modo a manchete sobre a morte do terrorista ao lado de sua cabeça permanece como um prenúncio de morte.

A citação do trecho final de *Vidas amargas* com o pai no leito de morte, que mencionamos anteriormente, também anuncia o destino do pai em *Nunca fomos tão felizes*. E o próprio cartaz de divulgação do filme já antecipa a imagem de uma das cenas finais, em que Gabriel encontra o pai agonizando no apartamento e, a seguir, o telejornal informa que um dos "terroristas" que participava da ação de sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher havia sido ferido. Nesse cartaz pode-se perceber um jogo, provavelmente deliberado, com o símbolo da Inconfidência Mineira, aquele adotado na bandeira do Estado de Minas Gerais. Se a cena que exibe o filme *Os Inconfidentes* alude à luta por liberdade interposta entre pai e filho, no cartaz, o triângulo vermelho símbolo daquela luta volta seu vértice contra o pai, como se o matasse:

Bandeira do estado de Minas Gerais
Fonte: http://www.mg.gov.br/



Cartaz de divulgação "Nunca fomos tão felizes".
Autores:
Jair de Souza; Valéria Maslausky; Liber Matteucci
Fonte: Cinemateca Brasileira

A sequência que envolve a morte do pai contém a ironia-síntese de *Nunca fomos tão felizes*. Pouco antes de encontrar o pai moribundo no quarto, Gabriel está na sala onde a televisão veicula uma propaganda oficial do governo: "A verdadeira democracia se constrói com o esforço de cada um para a segurança de todos. Estamos forjando o nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros: nunca fomos tão felizes!".

Nunca fomos tão felizes é, assim, um filme que trabalha com a ressignificação. Da mesma forma que subverte o sentido daquelas propagandas veiculadas pelos meios de comunicação que se dedicavam a transmitir a imagem de um Brasil próspero, tranquilo e feliz, transforma signos do "milagre econômico" e da "modernidade", como a televisão e a guitarra elétrica – as únicas companhias de Gabriel –, em signos de frustração e de apatia, tanto quanto faz do belo e amplo apartamento em frente ao mar de Copacabana símbolo da tristeza e da solidão.

A morte do pai é o desfecho de um lento processo de agonia. A ausência de sangue ou ferimentos visíveis no corpo do pai, bem como o prolongamento de seu estado agônico são elementos que conotam o caráter simbólico dessa morte antes anunciada. Tão felizes, nunca fomos. É o que dizem os letreiros de encerramento ao apresentar o título em duas etapas: primeiro o predicativo do sujeito intensificado, "tão felizes", e depois sua negação, "nunca fomos".

Conforme observou o crítico de cinema José Carlos Avellar (1984b), além da indicação de leitura em ordem inversa, há no próprio grafismo da apresentação do título um significado implícito. O "Tão felizes" é grafado, nas palavras dele, com "traços largos e

fortes, ângulos duros e regulares, mancha pesada e agressiva que toma conta de quase toda a tela. O 'Nunca fomos', ao contrário surge pequenino e delicado, em letras de traços finos, algo irregulares, como que desenhadas à mão livre". (AVELLAR, 1984b, p.1). De tal modo que "o tão felizes aparece ali escrito quase como uma ordem para ser cumprida" enquanto o "nunca fomos como um rabisco de protesto sobre a letra da lei" (AVELLAR, 1984b, p.1).

Ainda em relação ao desfecho do filme, um dos pontos[7] modificados por Murilo Salles e pelos co-roteiristas Jorge Durán e Alcione Araújo em relação ao conto de João Gilberto Noll é o final. O conto de Noll termina com o adolescente – que é também o narrador, anônimo – parado diante do pai morto, pensando que "precisava fazer alguma coisa urgentemente" (NOLL, 1986, p.19). Em *Nunca fomos tão felizes*, Gabriel faz algo: registra em fotografia a imagem do pai e a mostra para o "amigo" vendedor de cachorro-quente. Que significado teria essa ação? Poder-se-ia interpretar que a fotografia confere existência ao pai e instaura a possibilidade de memória já que a falta de uma fotografia do pai é um dos elementos a marcar a distância entre Gabriel e a figura paterna. Ter uma fotografia do pai seria uma possibilidade de ter o pai perto de si ou ao menos de ter um indício de que ele existe ou existiu. Mas se essa fotografia apenas pode atualizar a imagem de um morto, como impregná-la de significado? Como instaurar a memória de alguém que não se conhece? E mais: como articular sentidos para o presente se foi obstada a relação com a experiência paterna? E aqui podemos pensar a experiência em sentido benjaminiano, como transmissão de conhecimentos, significados e valores de geração para geração, o elo entre passado e presente. [8]

Esse elo se mostra fraturado em *Nunca fomos tão felizes*. Gabriel desconhece o pai e encontra-se totalmente desprovido de meios para compreender e agir sobre o mundo. Pode-se dizer que Gabriel, de certa forma, representa uma geração de jovens que cresceram sob a ditadura e, nesse sentido, é interessante mencionar também outros filmes dos anos 1980, como *A cor do seu destino* (Jorge Durán, 1986), *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão, 1988) e *Feliz ano velho velho* (Roberto Gervitz, 1988) que trouxeram as telas as angústias, o desencantamento e a vontade de seguir em frente – sem saber como fazê-lo – dos filhos da (não) Revolução, isto é, desses jovens que cresceram à sombra da autodenominada Revolução de 1964 e são herdeiros dos sonhos interrompidos de uma esquerda revolucionária.

[7] Como por exemplo: no conto a mãe abandonou a família, enquanto no filme ela faleceu; no conto o desencontro entre pai e filho no apartamento em Copacabana demora mais de sete meses e no filme menos de 20 dias; no conto o rapaz se prostitui por dinheiro, no filme Gabriel gasta com uma prostituta; no filme não há, como no conto, o registro da convivência com o pai antes da prisão e do internato; no texto literário o adolescente frequenta a escola e tem alguns amigos e amigas, além do vendedor de cachorro-quente, na obra fílmica só lhe resta o vendedor de cachorro-quente.

[8] Cf. Benjamin (1933, 1936).

A relação entre o pai e o filho de *Nunca fomos tão felizes* pode também ser lida como metáfora da relação entre esquerda armada e povo.

O pai, por amor, quis trazer o filho para perto de si, tirando-o do internato onde ele vivia alienado; autoritário, não perguntou se esse era o desejo do filho. Planejou tudo cuidadosamente, mas o desenrolar dos acontecimentos fugiu do seu controle. De tal modo que o filho ficou colocado no meio de acontecimentos que não podia compreender; perplexo, sem entender as atividades do pai e oprimido pelo medo e insegurança constantes, em meio a um conflito do qual não participa. Em determinado diálogo quase ao final do filme o pai pergunta ao filho se ele aceita aderir à luta. Mas que luta? O filho não compreende que luta seja essa. Como saber? O pai não trava com ele uma comunicação direta, as suas atividades são clandestinas, os meios de comunicação o apresentam como terrorista. Nessa síntese, pode-se ler, quase sem adaptações, esquerda armada no lugar de pai; povo no lugar de filho. Pai e filho; esquerda armada e povo. Relações truncadas pelas circunstâncias de repressão ditatorial; pela postura do pai; pelas distorções dos meios de comunicação.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. 3.ed. Barcelona: Paídós, 1990.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. A fotografia como personagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.2, 23 abr. 1984a.

_____. O centro, a direita, a esquerda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 ago.1984b.

BENJAMIM, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v.1).

_____. O narrador (1936). In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v.1).

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. London: Routledge, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

COR do seu destino, A. *Dir*. e *arg.*: Jorge Durán. *Rot*.: Jorge Durán; Nelson Nadotti. *Prod*.: Jorge Durán; Antonio Amejeiras. *Mús*.: David Tygel. *Som dir.:* Antônio Carlos Muricy. *Fotog*.: José Tadeu Ribeiro; Antonio Luiz Mendes. *Dir.arte:* Clóvis Bueno. *Mont*.:

Dominique Páris. *El.*: Guilherme Fontes, Júlia Lemmertz, Andréa Beltrão, Norma Bengell, Marcos Palmeira, Franklin Caicedo, Anderson Schereiber, Paulinho Mosca, Anderson Muller, Duda Monteiro, Robert Lee, Chico Diaz, Marcos Grassi, Ameijeiras. Rio de Janeiro: Nativa Filmes; Sky Light Cinema Foto Art, 1986. (96 min.), son., color.

DEDÉ Mamata. *Dir.:* Rodolfo Brandão. *Rot.*: Antonio Calmon; Vinícius Vianna, baseado no romance homônimo de Vinícius Vianna. *Prod.*: Carlos Diegues; Paulo César Ferreira. *Fotog.*: José Tadeu Ribeiro. *Mús.orig.*: Caetano Veloso. *Som*: Jorge Saldanha. *Mont.*: Isabela Araújo; Isabela Diegues. *Dir.arte*: Lia Renha. *El.*: Guilherme Fontes, Malu Mader, Marcos Palmeira, Iara Jamra, Paulo Porto, Natália Thimberg, Geraldo D'el Rey, Paulo Betti, Luis Fernando Guimarães, Tonico Pereira, Daniel Fontoura, Lídia Mattos, Guaraci Rodrigues, Flávio Santiago, Thelma Heston, Expedito Barreto, Almir Martin, Otto Machado, Rudi Lagma, Everardo Rocha. Rio de Janeiro: Cininvest; Multiplic; United International Pictures; CDK; Elipse, 1988 (97 min.), son., color.

FELIZ ano velho. *Dir.*: Roberto Gervitz. *Rot.*: Roberto Gervitz, baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva. *Prod*.: Cláudio Kahnz. *Mús.:* Luiz Henrique Xavier. *Som dir.*: Karin Stuckenschmidt. *Fotog.:* César Charlone. *Dir. arte:* Clóvis Bueno. *Mont.:* Galileu Garcia Júnior. *El.*: Marcos Breda; Malu Mader; Marco Nanini; Eva Wilma; Odilon Wagner; Isabel Ribeiro; Carlos Loffler; Alfredo Damiano; Betty Goffman; Augusto Pompeo; Júlio Levy; Flávio Santiago; Gabriela Oliveira; Vicente Barcellos; Marcos Kaloi; Leopoldo Pacheco; Mauro Almeida; Miguel Magno; Alexandra Correia; Geisa Gama; Paulo Gorgulho; Nelson Veiga; Nelson Baskerville; Gabriel L. de Mello; Rodrigo A. Fonseca; André Mifano; Jacques Jover; Lizandra Souto; Leila Sanches. São Paulo: Tatu Filmes, Quanta Filmes, Transvídeo, 5.6 Produções, Embrafilme, 1988. (105 min.), son., color

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: HUCITEC, 1985.

LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011. 383f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In: _____. **O cego e a dançarina**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986. p.11-19.

NUNCA fomos tão felizes. *Dir.*: Murilo Salles. *Rot.:* Alcione Araujo; Jorge Durán; Murilo Salles, baseado no conto "Alguma coisa urgentemente" de João Gilberto Noll. *Prod*.: Marisa Leão; Murilo Salles. *Mús.*: Sergio Saraceni. *Som:* Roberto Carvalho; Valéria Mauro. *Fotog*.: José Tadeu Ribeiro. *Des. Prod. e figur.*: Carlos Prieto. *Mont.*: Vera Freire *El.*: Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Susana Vieira, Meiry Vieira, Ênio Santos, Antônio Pompeo, Marcus Vinícius, Fábio Junqueira, Angela Rebello. Rio de Janeiro: Cinefilmes; Embrafilme; Imacom Comunicação; LC Barreto Produções Cinematográficas; Morena Filmes; Movi&Art; Salles & Salles, 1984. (91 min.), son., color.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: Editora Unesp, 1993.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____.Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p.19-53, jul/dez. 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

A PERSONAGEM ÉDIPO EM *PHOENISSAE*, DE SÊNECA

Cíntia Martins Sanches (CAPES)
Márcio Thamos
FCL – UNESP - Araraquara

Édipo é o protagonista da primeira parte de *Phoenissae*. Faz-se conveniente a investigação dos procedimentos utilizados por Sêneca na construção dessa personagem. Isso por causa da existência de tantas diferenças no tratamento do mito, se *Phoenissae* for confrontada com os outros textos que contam essa mesma história.

Regna deserui libens,/ regnum mei retineo (Eu abandonei o reino de boa vontade, mas conservei o reinado sobre mim mesmo, versos 104-105, *Phoenissae*). Esse trecho demonstra que Édipo, em *Phoenissae*, procedeu livremente ao deixar o posto de rei de Tebas e ao punir a si mesmo com o exílio prometido ao assassino do rei Laio. Outrossim, no texto de *Phoenissae*, não há a ordem sobre o que deveria ser feito com o assassino de Laio, quando encontrado, porque a história tem início em um ponto posterior do drama vivido pelos Labdácidas. Apesar disso, sabe-se, pelas próprias falas de Édipo (que quer o exílio sozinho e a posterior morte), que a punição prometida é a mesma constante nas outras tragédias.

No início da peça incompleta de Sêneca, o assunto mais recorrente é o suicídio que Édipo pretende cometer assim que encontrar um jeito de dar fim à sua própria vida. O desejo

de morte é reforçado pela visão que ele tem do fantasma de seu pai (visão essa não compartilhada por Antígona). Existem, então, ao lado do herói, dois acompanhantes: Antígona, que tenta persuadi-lo a desistir da morte e a voltar a Tebas, e o espectro de Laio, que o incentiva a continuar sua jornada e a executar logo a punição prometida.

Na verdade, o desejo de morte de Édipo é provocado não só pela descoberta dos crimes cometidos por ele, mas também pela notícia de que Etéocles e Polinices duelarão em disputa pelo trono de Tebas. Em *Phoenissae*, a morte dos dois irmãos não é exatamente uma maldição lançada por Édipo, mas algo já programado pelo destino: *optime regni mei/ fatum ipse novi: nemo sine sacro feret/ illud cruore*. (Eu sei muito bem o destino do meu reino: ninguém vai ter o cetro sem sangue derramado, versos 276-278).

Édipo receia a morte de seus dois filhos e receia a si mesmo, porque se crê capaz de cometer mais crimes, como um novo incesto, já que sua filha o acompanha em sua jornada para a morte: *quid segnis traho/ quod vivo? nullum facere iam possum scelus?/ possum miser, praedico - discede a patre,/ discede, virgo. timeo post matrem omnia.* (Por que lento me arrasto/ já que vivo? Já não posso mais cometer nenhum crime?/ Posso, eu infeliz anuncio – afasta-te de teu pai,/ Afasta-te, donzela. Depois de minha mãe, temo tudo, versos 47-50).

Ele não quer a presença da filha porque tem convicção de que precisa morrer para sofrer sua pena pelos crimes que cometeu; porque não quer testar se é realmente capaz de cometer um novo ato incestuoso; porque não quer ser convencido a desistir da morte para resolver a briga de Etéocles e Polinices.

Édipo, em *Phoenissae*, sente-se responsável pelas atrocidades que cometeu, não reconhecendo, em absoluto, a possibilidade da inocência. Essa culpa se fortalece pela insegurança de criminoso da personagem. Aqui, ele não se sente culpado por desejar a morte dos dois filhos em combate, pelo contrário, pois sabe que esse tem de ser o destino dos dois. No entanto, ele se julga duplamente culpado: por haver cometido parricídio e incesto; por ser ainda capaz de cometer um novo crime, tendo uma possível vítima em sua companhia.

Além disso, essa culpa está presente na escolha de Sêneca por certos termos e na recorrência de outros. Acerca das numerosas referências que Édipo faz ao fato de ser pai (versos 3, 49, 93, 95, 98, 121, 135, 230, 295, 301, 333, 336), Frank (1995, p. 76) afirma: “The obsessive insistence on his paternity by Oedipus suggests unresolved guilt concerning his incest”.

No quarto verso de *Phoenissae*, Édipo pede a Antígona que “abandone este pai desventurado” (*desere infaustum patrem*). A escolha lexical de *infaustum* designa significados diversos: infausto, infeliz, desgraçado, funesto, fatal, de mau presságio, sinistro,

desventurado, perseguido pela desgraça[1]. Édipo é descrito por si mesmo com este adjetivo. Esses sentidos se somam na obtenção de um significado mais amplo. A personagem não é apenas um pai desventurado. Há uma desgraça maior por trás desse traço distintivo da personagem: uma desgraça que atingiu toda a família e toda a cidade; uma desgraça que os principais envolvidos tentaram evitar, sem sucesso. Depois, na segunda parte, o mesmo adjetivo, *infaustus, a, um,* é usado por Jocasta para mostrar a particularidade da guerra travada entre Etéocles e Polinices. Nos versos 641 a 643, diz a mãe: *lugebis. infaustas age/ dimitte pugnas, libera patriam metu,/luctu parentes* (Vai, abandona [esta]/ luta desventurada, libera [tua] pátria do medo [e]/ Os [teus] pais do luto).

Édipo, tanto em *Oedipus* quanto em *Phoenissae*, reconhece a si mesmo como *nocens* (culpado): *bis parricida plusque quam timui nocens/ matrem peremi* (duas vezes parricida e, mais do que o temia, culpado,/ minha mãe matei[2], *Oedipus*, Klein, 2005, versos 1044-1045); *non destino unum vulneri nostro locum:/ totus nocens sum* (Não determino um único lugar para minha ferida:/ sou culpado por inteiro, *Phoenissae*, versos 157-158). Em relação a esse tipo de evidência, Frank (1995, p. 5) introduz um bom argumento no que diz respeito à culpa ou à inocência de Édipo em *Phoenissae*:

> Throughout the first act (1-319), Oedipus is obsessed with his own guilt and pollution, and Antigone fails in her attempt to convince him that he is innocent because his crimes were committed in ignorance (204-25). He acknowledges his legal innocence but nevertheless feels morally polluted by his *scelera.*

Scelus, sceleris, em latim, significa "crime", "maldade", "perversidade", mas também significa "desgraça", "infelicidade", "infortúnio" e "vítima"[3]. A ignorância do herói trágico em relação à sua origem o levou a cometer seus *scelera*, o que o torna, ao mesmo tempo, infeliz e criminoso, de acordo com o próprio sentido da palavra empregada por Sêneca – mais especificamente, a citação de Frank se refere ao verso 218 de *Phoenissae*: *et dira fugio scelera quae feci innocens* (e fujo dos terríveis crimes que cometi na inocência).

A inocência, nesse caso, está muito mais ligada à ignorância, ao fato de ele não saber que estava cometendo os crimes no momento em que o fez, do que ao fato de ele se sentir mesmo inocente. A noção de culpa faz parte do caráter da personagem, de sua personalidade e de sua autocaracterização.

---

[1] SARAIVA, 2006.
[2] Todas as traduções de *Oedipus*, de Sêneca, neste trabalho apresentadas, são de Klein (2005).
[3] SARAIVA, 2006.

De acordo com Lohner (2010), as personagens das tragédias senequianas são extremadas, não realistas e possuem um repertório restrito de lugares-comuns. Mendell (1924, *apud* GARTON, 1959) assim descreveu o Édipo de Sêneca:

> He comes on without any reason: he goes off without any reason. He is a device for arousing horror, and he is only that. We do not see the normal man – if such existed in Seneca's mind; we do not really find a man at all, only the mouthpiece of horror, an eloquent and even a moving exponent of dread, but not a sympathetic hero.

A caracterização física das personagens se relaciona direta ou indiretamente com a personalidade ou com o estado de alma que elas possuem em determinado momento. Para Evans (1950, p. 183), "Seneca adapts his characterizations and portraits from earlier sources to meet the interests of his own philosophy and of his own day".

Em *Phoenissae*, Édipo tem um único estado de alma. No exílio, ele quer, por qualquer via, conseguir a morte para ser punido pelos seus horríveis crimes. Não há finalização ou ações posteriores para esse Édipo devido à incompletude da obra. *Phoenissae* só não pode ser dita como sendo uma continuação de *Oedipus* porque Jocasta morre nesta, enquanto permanece viva naquela. Além disso, a única diferença entre o Édipo de uma e o da outra é o desejo de morte, em *Phoenissae*, que não é explicitado ainda em *Oedipus*. Mas essa é uma pretensão que pode perfeitamente ter tomado a personagem no momento posterior à descoberta dos delitos familiares (parricídio e incesto), e posterior também à sua cegueira. O sentimento de furor é a semelhança mais marcante no que diz respeito à personalidade dos Édipos senequianos (de *Oedipus* e *Phoenissae*), que, inclusive, os diferencia dos Édipos das tragédias de Sófocles e Eurípides.

Além do estado de alma, a caracterização física de Édipo também contribui para a construção da personagem.

A caracterização física do Édipo em *Édipo rei* e em *Oedipus* é modificada com a cegueira da personagem no final da peça. Essa cegueira, na verdade, não é apenas a caracterização de uma mudança física. Trata-se de uma metáfora do não conhecimento sobre sua origem, sobre seus crimes e sobre a concretização do seu destino. Quando Édipo enxerga, não tem a mínima noção daquilo que ordena que façam a ele mesmo, quando se refere ao assassino de Laio, por exemplo, ou quando contraria o poder dos deuses ao dizer que "os reis costumam temer as coisas dúbias/ como se fossem certas" (Klein, 2005, versos 699-700, p. 80, *Oedipus*).

A metáfora da cegueira é proposta por Tirésias, cego que enxerga o destino de Édipo e seu cumprimento. Aquele que tem a visão aparente das coisas, não compreende sua extensão e profundidade. Aquele que não vê a aparência das coisas enxerga sua essência e prevê os acontecimentos futuros:

> Digo, já que você me escarnece por cego,/ Que você, tendo a vista, não vê o próprio mal,/ Não enxerga onde mora, nem com quem./ Sabe de quem procede? É inimigo inconsciente/ Dos seus – e tanto em cima como embaixo da terra!/ Praga de pai e mãe, praga de açoite duplo/ E de pés de terror, te enxotará daqui,/ Com a escuridão na vista que agora vê bem. (Sófocles, 2004, p. 58, fala de Tirésias, *Édipo rei*).

A fala dúbia do vidente não é respeitada pelo rei. Não é levada em consideração, não passa por reflexão. Assim, no final de sua jornada de descobertas, Édipo passa a compartilhar com Tirésias o mesmo conhecimento que havia sido previsto no início e, consequentemente, a falta da visão física passa a ser mesma. São dois os cegos dessa história: "Mas o que mais eu devia de ver?/ Pra que enxergar, se nada de agradável/ À minha vista havia?" (Sófocles, 2004, p. 111, fala de Édipo, *Édipo rei*).

É nítido como as imagens criadas por Sêneca são mais visualmente cruéis do que as dos autores gregos aqui tratados. Sêneca escreveu, por exemplo, um clímax muito mais violento no momento em que Édipo se tornou cego, quando se comparada essa mesma cena à de Sófocles, em *Édipo rei*. Além disso, as personagens senequianas foram construídas com uma espécie de contraponto às gregas, como afirma Garton (1959, p. 6) sobre a obra do tragediógrafo romano:

> In making his characters thus allusive Seneca was merely extending a special property which that had from the beginning by reason of their literary-minded audience, an audience indifferent to the mechanics of getting Oedipus on and off but discerningly aware of this Oedipus as a variation on a theme. Whereas in republican days a tragedy was meant to be received per se, Seneca is writing for fellow literati who have Sophocles and Euripides full in mind, and he often sets the persona in a sort of counterpoint to its Greek original. Instead of the anticipation of uncertainty, this Oedipus embodies the anticipation of suspense.

Em *Oedipus*, ocorre por duas vezes a descrição física de Édipo quando fora entregue à rainha de Corinto. A primeira consiste em uma fala do velho que recebeu o menino no Citerão e o entregou a Mérope: "Trazias perfuradas por um ferro as solas dos pés,/ do inchaço e do defeito dos pés te adveio o nome" (Klein, 2005, versos 812-813, p. 90-92). A segunda é a fala

de Forbas, pastor de Laio que entregou o menino ao velho de Corinto: "Um ferro transpassado por ambos os pés/ ligava os membros, o inchaço nascido do ferimento/ devastava o corpo pueril com uma infecção hedionda" (Klein, 2005, versos 857-859, p. 96). Essa descrição justifica duas ações: o nome de Édipo (que significa "pés inchados") e a atitude do pastor de Laio, que imaginou que o menino não sobreviveria à infecção nos pés. Além disso, a caracterização da aparência de Édipo ilustra o sofrimento pelo qual ele passara desde o seu nascimento, por causa de sua triste sina.

Em *Phoenissae*, são encontradas diversas descrições da autodestruição de Édipo. Depois ter cegado a si próprio dolorosamente, ele pretende se privar do sentido da audição e, até mesmo, destruir o próprio cérebro. O fantasma de Laio e auxilia dessa destruição: *en ecce, inanes manibus infestis petit/ foditque vultus* (eis que ele ataca meus olhos vazios e os escava/ com suas mãos perigosas, versos 42-43). Procurando uma forma para matar seu próprio corpo, Édipo se questiona: *cur caput tenebris grave/ non mitto ad umbras Ditis aeternas?* (Por que eu não arremesso esta cabeça pesada de trevas/ para as sombras eternas de Plutão?, versos 233-234). Ele dá ordens à sua própria destra: *evelle, totos viscerum nuda sinus* (arranca, põe à mostra todos os contornos de minhas vísceras, verso 160). Depois, diz a si mesmo, em terceira pessoa: *nunc manum cerebro indue:/ hac parte mortem perage qua coepi mori.*(Agora insere tua mão no cérebro:/ executa a morte por essa parte por onde comecei a morrer, versos 180-181).

As diferenças entre esses Édipos devem-se, primeiramente, ao período histórico, ao contexto em que foram produzidas. As tragédias gregas de que trata este trabalho fazem parte do auge da produção e da encenação de textos trágicos em festivais. As romanas, por outro lado, foram escritas no período de declínio do texto trágico clássico, já com mudanças em relação aos preceitos ditados pelas poéticas de Aristóteles e de Horácio.

Evans (1950) afirma sobre as tragédias *Medeia* e *Fedra*, de Sêneca, algo que também serve para as duas tragédias senequianas aqui comentadas: "these plays, though based directly on Greek dramas, are by and large more concerned with the use of facial and bodily expression" (p. 169).

Garton (1959, p. 5) discorre sobre algumas diferenças entre a personagem trágica grega e a romana:

> Senecan characterization is not the result of a doctrinaire approach, it does bear the marks of a complicated past. Tragedy in its long decline had modified itself in several ways affecting the characters. […] The pain and evil in much of Greek tragedy is that of a broken order; Senecan tragic

> character, at its most vivid, is seen to grow and to become more iron on a word of final disorder.

Em *Oedipus,* eis o que, segundo narra o mensageiro, disse o assassino de Laio quando se descobre culpado pelos crimes de parricídio e incesto: "Poupai agora minha pátria, suplico:/ já fiz justiça, as devidas penas sofri;/ foi achada finalmente uma noite digna do meu tálamo". (Klein, 2005, versos 975-977, p. 106). E, logo em seguida, quando Jocasta se mata na frente dele e com sua espada: "eu só devia ao fado o pai;/ duas vezes parricida e, mais do que o temia, culpado,/ minha mãe matei: ela acabou-se por causa do meu crime" (Klein, 2005, versos 1043-4045, p. 112).

Em *Phoenissae*, da mesma forma, Édipo tem a postura de um homem que honra a sua palavra e crê na sua culpa, portanto, deve ser punido: *sequor, sequor, iam parce! sanguineum gerens/ insigne regni Laius rapti furit (*Sigo, sigo, agora me respeita! Laio se enfurece/ trazendo a marca de sangue do reino roubado, versos 40-41). Adiante, o pai e irmão de Antígona reforça sua vontade e fala diretamente ao espectro de Laio, que o chama para a morte: *non ego hoc tantum scelus/ ulla expiari credidi poena satis/ umquam, nec ista morte contentus fui,/ nec me redemi parte: membratim tibi/ perire volui* (Eu não acreditei que tamanho crime/ pudesse ser compensado suficientemente por algum suplício/ algum dia, nem fiquei contente com essa morte,/ nem me redimi por causa disso: quis morrer por ti/ membro a membro, versos 167-171).

Em relação à filha que lhe serve de guia, a atitude dos Édipos, grego e romano, também é notadamente distinta. O grego aceita a ajuda de bom grado e agradece com carinho à filha, enquanto acha absurda a atitude de Etéocles e Polinices em tê-lo expulsado do reino. Em *Édipo em Colono*, ele pede: "Leva-me à pedra, então, e cuida deste cego" (Sófocles, 2008, verso 24, p. 103). Quase igual é o seguinte verso, da euripidiana *As fenícias*: "Vamos, ajuda este teu pai cego" (Eurípides, 2008, verso 1708, p. 97).

Em *Phoenissae,* Édipo não quer que Antígona o guie, exatamente porque ele está em busca da punição que acredita merecer: *Quid me, nata, pestifero tenes/ amore vinctum? quid tenes? genitor uocat* (Por que, filha, me manténs preso com este amor/ maléfico? Por que seguras? Meu pai me chama, versos 38-39). A relação estabelecida por ele para com sua guia é de repulsa. Ele percebe que ela o está guiando para trilhas seguras, que o manterão vivo. E pede encarecidamente que ela o deixe ou então que o guie para a morte (versos 115-118, p. 290).

Outro recurso que pode ser comparado entre os textos gregos e os romanos é a caracterização da loucura em Édipo. Evans (1950, p. 181) disserta sobre essa característica em Sêneca, comparando com Sófocles:

> The messenger reports the instantaneous physical reaction of the king to his own guilt of murder and incest. Here facial expression is set forth in detail far beyond what is to be found in Sophocles in a characterization of a king, impetuous and uncontrolled, driven on unceasingly by the consciousness of his guilt and impeding doom.

A loucura, em Sêneca, é intensificada pelos gestos corporais e pelo furor. Além disso, em *Phoenissae*, três recursos são utilizados para esse fim.

Um deles é o fato de Édipo, na primeira parte da peça, ter vários interlocutores diferentes, quando só há duas pessoas reais com quem ele conseguiria manter um diálogo: sua filha, durante toda a cena, e o mensageiro, no final dessa primeira parte. Ele dialoga com Antígona, com o fantasma de Laio, com o monte Citerão, consigo mesmo e com suas próprias mãos. Quando ele se dirige a Antígona, é recorrente o uso do vocativo *nata*, que aparece cinco vezes durante a peça (versos 2; 38; 43; 229 e 307), além do uso de outros vocativos, como *animosa uirgo*. Para o monte onde deveria ter morrido quando bebê, diz: *mortem, Cithaeron, redde et hospitium mihi/ illud meum restitue, ut expirem senex/ ubi debui infans* (Citerão, restitui-me a morte e me reintegra/ àquele meu aposento, para que eu morra velho/ quando devia [ter morrido] criança, versos 31-33). Édipo se dirige a si mesmo como que em um monólogo interior, para tentar responder suas próprias dúvidas: *quid moror sedes meas?* (Por que me demoro neste lugar?, verso 30). Ele também se refere a si mesmo, em terceira pessoa, com o vocativo do seu próprio nome: *Oedipu:/ minus eruisti lumina audacter tua,/ quam praestitisti.* (Édipo,/ arrancaste teus olhos com menos ousadia/ do que te livraste deles, versos 178-180). Além disso, ele faz uso da terceira pessoa para se referir a si mesmo, como em: *Unica Oedipodae est salus,/ non esse salvum* (a única salvação para Édipo é não ser salvo, versos 89-90).

O outro recurso está relacionado, em parte, com esse primeiro. Trata-se da repetitiva aparição das mãos de Édipo, principalmente da mão direita, que é apresentada como uma metonímia, representando o próprio Édipo, sendo ela (a mão) e, consequentemente, ele o/a autor/a do crime contra Laio. Há 25 referências à(s) mão(s), em todo o texto[4]. Por vezes, a metonímia faz da mão direita de Édipo como que uma outra personagem da tragédia:

[4] nos versos 8; 10; 51; 61; 91; 93; 154; 155; 173; 177; 180; 217; 222; 227; 268; 275; 329; 436; 439; 454; 474; 480; 506; 567; 659

manumque hanc fugio et hoc caelum et deos (eu fujo dessa mão e desses céus e dos deuses, verso 217). Além disso, ela é confrontada com outras duas partes de Édipo: o espírito e o cérebro. O espírito ouve, reflete, hesita em relação à(s) mão(s). O cérebro é a parte que deve ser destruída pela(s) mão(s). Exemplos: *haeret etiamnunc mihi/ ille animus; haesit cum recusantem manum/ pressere vultus* (Meu espírito ainda está hesitante, como hesitou quando meus olhos acreditaram em minha mão relutante, versos177-178); *nunc manum cerebro indue* (agora, introduza tua mão no cérebro, verso 180, Édipo ordena para si mesmo).

A mão faz parte de uma unidade temática que liga a primeira parte da peça com a segunda. Frank (1995, p. 94-95) denomina essa temática como "violência *versus* comedimento". Isso porque a mão é usada, pelas personagens, tanto para praticar atos violentos (os crimes de parricídio e incesto, a autopunição de Édipo, o duelo entre os irmãos), quanto para impedir que a violência se faça. Antígona, na primeira parte da tragédia, permanece o tempo todo de mãos dadas com seu pai: *Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum/ corpore resolvet* (Nenhuma força, pai, separará a minha mão do teu corpo, versos 51/52).

Por fim, o terceiro recurso que intensifica a loucura, o furor, em *Phoenissae*, é um jogo entre os cinco sentidos. A parte da fala de Édipo que vai do verso 219 ao 233 contém a figura da sinestesia. *Traho* representa o olfato; *ore pestifero, laticis hausto* e *satior* representam o paladar; *manum, manibus* representam o tato; *aure, sonos, audiam, voices* representam a audição; *oculi* representa a visão. Édipo atesta o fato de que *aures ingerunt quidquid mihi/ donastis, oculi* ("meu ouvidos me trazem tudo aquilo que [um dia] me destes,/ olhos meus", versos 232-233). A alternância entre os sentidos todos em um mesmo curto espaço de tempo leva literariamente até a confusão de pensamentos que passam pela cabeça da personagem dominada pela loucura. É um furor, uma sensação de ter o mundo sobre si mesmo, de estar prestes a explodir. Édipo, em *Phoenissae*, sente-se assim, sem entender porque ainda está vivo, sem compreender a razão pela qual suas mãos ainda não executaram a devida punição para ele: *Ego castam manum/ nefandus incestificus execrabilis/ attrecto?* (Toco esta mão casta, eu, nefando, incestuoso, execrável?, versos 222-224).

Referências

EURÍPIDES. **As fenícias**. Tradução do grego e introdução de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2008.

EVANS, E. C. A stoic aspect of Senecan drama: Portraiture. In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. The Johns Hopkins University Press, 1950, vol. 81, p. 169-184. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/09.

FRANK, M. **Seneca's Phoenissae**: introduction & comentary. New York: E.J.Brill, 1995.

GARCÍA FUENTES, M. C. El Edipo de Pemán y sus antecedented clásicos. In: RODRIGUES-PANTOJA, M. (Ed.). **Séneca dos mil años después**: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.

GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: **Chicago Jornals/Classical Philology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. vol 54, no. 1, p. 1-9. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 15/06/2009.

GONÇALVES, C. S. V. **Invectiva na tragédia de Sêneca**. Lisboa: Colibri, 2003.

HENRY, D; WALKER, B. The Oedipus of Seneca: an imperial tragedy. In: **Seneca tragicus**. Edited by A. J. Boyle. Australia: Aureal Publications, 1983.

KLEIN, G. R. **O Édipo de Sêneca**: tradução e estudo crítico. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2005.

LARSON, V. T. The role of description in Senecan Tragedy. In: ALBRECHT, M. (Ed.). **Studien zur Klassischen Philologie**. New Jersey: Peter Lang, 1993.

MARTI, B. M. **Seneca's tragedies**. A New Interpretation. *TAPhA* 76 (1946) 216-245. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008.

MENDELL, C. W. Our Sêneca. London: New Haven, 1941. p. 10. apud GARTON, C. The background to character Portrayal in Seneca. In: *Chicago* **Jornals/Classical Philology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1959. vol 54, no. 1, p. 1-9.

MOSTAÇO, E. Sêneca e o espetáculo do furor. In: SÊNECA. **Fedra**. Tradução Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

PEROZIM, J. **O Édipo de Sêneca**: do mito à razão. Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 1977.

SÓFOCLES. Édipo em Colono. In: **A trilogia tebana**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SENECA. **Agamemnon**. Edited with introductin and commentary by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SENECA'S Tragedies (vol. I). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2002.

SENECA'S Tragedies (vols. II). Edited with Introduction and translation by John G. Fitch. London, (Cambridge, Massachusetts): The Loeb Classical Library, 2004.

STROH, W. Staging Seneca: the production of Troas as a Philological Experiment. In: **Oxford Readings in Classical Studies**: Sêneca. Edited by John G. Fitch. Oxford: Univ. Press, 2008.

TARRANT, R. J. Seneca's drama and its antecedents. **Harvard Studies in Classical Philology** (HSCP) 82 (1978) 213-263. Stable URL: <http://www.jstor.org/>. Accessed: 05/07/2008.

TARRANT, R. J. Greek and Roman in Seneca's tragedies. **Harvard Studies in Classical Philology** (HSPh), n. 97, 1995.

O CONSTANTE (DES)ENCONTRO ENTRE PERSONA E PERSONAGEM NO TEATRO DE LUIGI PIRANDELLO

Claudia Fernanda de Campos Mauro
FCL – UNESP - Araraquara

Trataremos, neste trabalho, da peça *Enrico IV* de Luigi Pirandello, composta em 1921 e representada pela primeira vez em 24. 02. 1922, na cidade de Milão, e que apresenta como tema central o conflito entre realidade interna e realidade externa.

Em *Enrico IV* os cenários desprovidos de acessórios, geralmente predominantes no teatro pirandeiliano, são substituídos por um cenário suntuoso, repleto de acessórios e de personagens coadjuvantes. A ação se passa em duas grandiosas salas de um castelo imperial; trata-se, porém, de um ambiente falso, um cenário dentro do cenário, ou melhor, um cenário falso (castelo) dentro de um cenário ficcional real (vilia della campagna umbra) que, por sua vez, encontra-se dentro do cenário real (teatro, casa de espetáculo).

Logo na didascália inicial temos a descrição do cenário de abertura da peça como sendo uma possível reprodução da sala do trono do palácio de Goslar, com a observação de que, em meio a toda a decoração antiga, contrastam dois retratos modernos pintados a óleo. Já neste ponto temos uma indicação daquilo que iremos constatar mais adiante, ou seja, de que se trata de uma organização intencional do ambiente para que se possa realizar a farsa em que vive Enrico IV. Os retratos são de Enrico IV e da Marquesa Matilde di Toscana. Na mesma didascália temos referência aos quatro jovens : Arialdo, Landolfo, Ordulfo e Bertoldo, pagos

pelo marquês Carlo di Nolli para que desempenhem os papeis de "Conselheiros secretos". Fica, então, definitivamente criada a expectativa da existência de uma representação dentro da realidade da peça, uma recuperação do passado dentro do presente ficcional.

Este passado está alicerçado em dados históricos verídicos. Nas primeiras falas o leitor ou o espectador já fica sabendo que aquela é a sala do trono de Enrico IV da Alemanha; são citados o episódio de Canossa e as características que marcaram este império. A situação temporal está localizada entre 1000 e 1100. A peça inicia-se com o reconhecimento da existência da representação pois, segundo as explicações de Landolfo e Ordulfo há um deslizamento da localização da sala do trono de Goslar para Worms, segundo o que se quer representar. De acordo com as palavras de Landolfo a sala do trono *"secondo la vicenda che rappresentiamo, balza con noi, ora qua, ora là".*

Landoifo fala sobre sua condição de conselheiro secreto, juntamente com os outros, dizendo que são simplesmente *nomi del tempo*; um *nome del tempo* será também o de "Bertoldo", apenas mais um entre eles. Estes jovens da baixa aristocracia representam figuras necessárias à adequação da realidade à história. Ocorre aqui o primeiro exemplo de reflexão sobre a própria condição de parte integrante de uma representação. Landolfo conclui que existe a forma, representada pelo aparato cônico disponível porém, falta o conteúdo. Neste sentido eles são inferiores aos verdadeiros conselheiros de Enrico IV, uma vez que estes não representavam um determinado papel, mas sim a própria vida. Eles, por sua vez, eram como marionetes aguardando que alguém determinasse o que eles deveriam dizer ou fazer. Diante da chegada do Marquês e sua comitiva, Arialdo explica a Bertoldo que a função destas presenças é a de oferecer o conteúdo que falta à existência deles. Ao serem informados de que a Marquesa deseja entrar na sala do trono, Arialdo e Landolfo declaram que isto trará mais que conteúdo: **proporcionará o nascimento da verdadeira tragédia**.

A comitiva do Marquês di Nolli entra na sala do trono e a visão do retrato da Marquesa desencadeia discussões e explicações em torno do mesmo . A Marquesa nota uma grande semelhança entre ela e sua filha. Segue-se o comentário do médico de que a visão da mãe é, naturalmente, diferente da da filha, isto é, a moça não pode se reconhecer naquela figura do passado, enquanto que a mãe consegue ver na figura presente da moça aquilo que ela era no passado. Isto se explica, segundo o médico, pelo fato de que, para Frida, o retrato não traz recordações ao passo que, para a mãe, ele é capaz de desencadear todo um processo de rememoração.

Através dos diálogos, tomamos conhecimento de que eles estão ali com algum propósito relativo a Enrico IV. Carlo di Nolli diz se tratar de uma promessa feita à mãe, morta

há um mês e irmã de Enrico IV, de ajudá-lo a curar-se, fato que explica a presença do médico ali, o qual, então começa a investigar os fatos ligados à "doença" de Enrico IV: começa pelo modo como o quadro da Marquesa chegou até ali e apura que foi cedido pela mesma a pedido da mãe de Nolli.

Belcredi diz ter sido ele quem teve a idéia da cavalgada depois de ter folheado uma revista alemã, onde viu a figura do Imperador Enrico IV vestindo roupas tradicionais de sua época. Matilde escolhera sua personagem simplesmente pela relação com seu nome; Enrico IV, por sua vez, escolhera o seu induzido pela aproximação histórica em relação à Marquesa Matilde de Toscana.

Começam a falar sobre o modo como tudo começou. Enrico IV tinha caído durante a cavalgada e batido a nuca; depois disto, perdeu a memória e passou a viver como sendo a personagem que representava no momento do acidente. Aquele momento de ficção se fixou, perpetuando-se; a partir daí, passou a existirr uma constante e eterna interpenetração entre realidade e fantasia. Enrico IV transformou o referente histórico em realidade espacial e temporal, trazendo-o para o seu presente, que acaba por ser anulado para dar lugar à nova situação; além disso, a máscara de Enrico IV deixou de ser máscara para se fixar como realidade no tempo e no espaço.

Em seguida, discutem sobre a importância de se adotarem roupas típicas da época a fim de que seja possível o encontro entre a comitiva e Enrico IV. Neste caso a idumentária tem a função de preservar o rei protegido no interior de sua própria loucura; seu mundo deve permanecer fechado, indiferente às influências externas. Ele está tão adequado ao ambiente criado por ele mesmo que, do seu ponto de vista, os outros é que iriam parecer criaturas fantasiadas. Assim, a visão de pessoas vestidas com trajes modernos não iria despertá-lo para a realidade, mas fazê-lo entrar em pânico pensando tratar-se de obras diabólicas de seu inimigo, o Papa Gregorio VII. Na distribuição dos papeis a atenção de todos está voltada para o efeito verossímil que deverá ser dado pela indumentária e pelos acessórios , uma vez que Enrico IV dá mais atenção à roupa do que à pessoa.

Desta maneira, todos se preparam para serem recebidos por Enrico lV vestindo, cada um, as roupas típicas que cabem aos respectivos papeis e memorizam a fala que cabe a cada um dentro do contexto desejado. Trata-se, portanto, da organização de uma gande representação teatral. Landoifo colabora para que seja compreendido o contexto histórico relativo à cena dasejada.

Entra, pela primeira vez em cena, Enrico IV. Notamos que a personagem Enrico IV só aparece em cena no final do primeiro ato. A didascália o descreve como homem por volta dos

50 anos, muito pálido, já grisalho, loiro devido a uma tintura evidente, maquiagem de boneca também muito evidente.

Suas falas são relativas à situação histórica em questão; são palavras que ainda não revelam a consciência da personagem. Somente ao final deste ato é que Enrico IV faz uma rápida e descomprometida referência à sua situação: *"la mia vera condanna è questa ... di non potermi piú distaccare da quest'opera di magia!"*. Nesta fala ele alude à necessidade de se destacar do retrato a fim de viver sua verdadeira vida. Enrico IV, enfim, declara sua falsa loucura e revela que ao recuperar a razão, depois de 12 anos, percebe que fora privado de sua juventude; todos a viveram, menos ele, que não a pode viver mais. Descobre que o tempo não espera por ninguém e que, uma vez perdido, não pode ser mais recuperado. Ele tem a certeza de que é um estranho em seu antigo meio e, assim, decide permanecer "protegido" no mundo fictício criado para alimentar sua loucura. De certa forma, Enrico IV sente que permanecer como louco o protege de ser marginalizado no mundo real. Neste caso, podemos questionar qual é , na verdade, o estado marginal considerado por Pirandello, se o da loucura ou o da razão. O drama fundamental de Enrico IV reside na problemática do inevitável fluir do tempo , contra o qual ele se revolta.

Há um certo heroísmo na decisão de permanecer louco, pois isto significa um ronpimento com as regras sociais impostas. Mais uma vez, entra em cena a personagem que entendeu o jogo e tem consciência do papel que está representando. Enrico fala do fato de viver a história, de estar na história, de ser a própria história. Os fatos determinantes de seu caso ja se tornaram história e , por isso, nao mudam mais, estão fixados no tempo e no espaço.

O *piacere della storia* de que fala Enríco IV é o prazer puramente racional de ver os outros vivendo e prender-se à rigidez de formas e de normas, excluindo os imprevistos e as surpresas da vida real. Como Enrico IV o protagonista é colocado no interior dos fatos históricos e fora do fluxo vital e da sociedade do nosso século. O *piacere delia storia* implica na tomada de distância em relação aos costumes, sentimentos e hipocrisias do nosso tempo, o que dota a personagem de destacado senso crítico e cognitivo. Nino Borsellino (1991) retoma a idéia da *FILOSOFIA DEL LONTANO* isto é, Enrico IV se refugia na história a fim de evitar a angustiosa efetivação do presente; é o limite extremo de um distanciamento em relação aos fatos, um *cannocchiale rovesciato* (telescópio invertido) que tem como objetivo, ao invés de aumentar e aproximar, diminuir e distanciar o presente.

Enrico IV imobiliza sua vida dentro da imobilidade da história; sua decisão de dar continuidade àquela farsa histórica está ligada a uma tentativa da compensação em relação ao tempo, o qual jamais poderá aproximar-se da existência real de Enrico IV posta, por ele

mesmo, longe da realidade de todas as outras personagens. Vinte ou oitocentos anos significam, para Enrico IV, uma mesma coisa: o ponto de partida para o seu isolamento da realidade. Portanto, as duas datas convergem para um mesmo ponto, que é o início da alienação daquele que só tem por nome Enríco IV, é o momento da perda da identidade social, da existência convencionalmente dita real. O nome do jovem que sofreu a queda do cavalo não existe, assim como não existe o seu futuro, isto é, Enrico IV é a personagem que está fixa no falso castelo, no retrato a óleo da sala do trono; é a personagem que apagou o passado e anulou as possibilidades do futuro.

A fim de comprovar sua consciência em relação à farsa representada por todos, Enrico declara saber que , tão logo ele vai dormir carregando sua lamparina a óleo, os outros acendem a luz elétrica existente na sala do trono; ele, então, conscientemente , finge que não vê nada. Os dois elementos, lamparina e luz elétrica representantes, respectivamente, da realidade e da representação estão perfeitamente ordenados e compreendidos para Enrico IV; ele se utiliza de sua pseudo-loucura para manter presas as outras pessoas, de acordo com seus próprios interesses.

O protagonista assume sua lucidez diante de todos e, então, começa a aparecer o lado trágico da história de Enrico IV; a personagem tala da esperança de retornar à vida normal que sentiu quando recuperou a razão e também da compreensão da impossibilidade de tazê-lo, uma vez que tudo tinha mudado. Faz uma analogia entre a cor cinza dos cabelos e o desencanto e desesperança relativos à vida.

Assim., o cavaleiro travestido de Enrico IV, imperador da Alemanha que, uma vez perdida a memória, fixou-se por doze anos naquele travestimento imperial discorre a respeito de sua opção pela máscara, de sua preferência pela insanidade. Quanto à sua loucura, portanto, não se trata de uma doença involuntária, mas de uma opção por criar para si uma realidade que, mesmo fingida, se transforme em uma possibilidade de eternidade. Ao se recuperar da loucura e se deparar com a miséria das coisas do mundo, Enrico IV opta por não retornar mais à sua verdadeira vida e decide permanecer louco para sempre. Neste ponto, a personagem revela um dos momentos de mais profunda consciência da farsa a que se submeteu; são palavras de extrema emoção que desnudam a tragédia de Enrico IV, concentrada no drama do tempo que não pode ser recuperado e no qual o indivíduo vive completamente isolado, incapaz de estar no presente, de reconstituir o passado e de projetar-se no futuro. A cura, para ele, consiste no simples fato de saber viver a loucura, isto é, na capacidade de *capire il gioco*.

A adequação consciente à máscara, porém, tem sua falha: Enrico IV não consegue ficar imune às paixões e sua "humanidade" fica atestada por sua voraz investida em direção a Frida representante, na atualidade, da mulher amada no passado. A personagem conseguiu, por vinte anos, mascarar seu comportamento; seus sentimentos, porém, permaneceram em estado latente para, enfim, reaparecerem através de uma explosão, num mixto de loucura e desespero.

Esta investida sobre Frida gera um grande tumulto e resulta na morte de Belcredi, assassinado por Enrico IV. O elemento que move Enrico IV a cometer o ato homicida é a tentativa de negar uma negação, isto é, ao comentário de Belcredi *"Tu non sei pazzo!"*, Enrico lhe responde: *"Non sono pazzo? Eccoti!"* e o mata com o golpe de espada. Através deste ato, Enrico será considerado louco por todos e para sempre, podendo continuar eternamente a assistir aos acontecimentos do lado de fora da vida, na carteza da impossibilidade de dar a ela um significado universal, constatando, apenas, a existência de um hiato entre a insensatez da vida e a necessidade de dar-lhe um sentido. Após o delito , Enrico reconhece que, agora, está obrigatoriamente preso em sua ficção, em sua loucura; se vê obrigado a abandonar a máscara da ficção e se mistura com os outros, adotando uma outra máscara: aquela imposta pela sociedade que o marginaliza (a de louco). Sua opção pela loucura agora não é mais uma escolha livre, mas sim necessária, a fim de justificar o ato homicida cometido: *"Ora si,.. per forza... qua insieme, qua insieme... e per sempre!"*.

Enrico IV procura evitar o decorrer insignificante de uma existência que não consegue ser autêntica e verdadeira para ninguém e que, de qualquer modo, deforma e consome o indivíduo. Resta saber se, mais louco é quem consegue viver lucidamente a loucura ou quem, sem saber, *si maschera di ciò che gli par d'essere e non è*; se mais louco é quem tem consciência da ficção ou quem tem a ilusão de poder escolher a própria existência e, sem saber, *rimastica la vita dei morti.*

De um certo modo, podemos pensar que, se comparada a *Sei personaggi in cerca d'autore*, em *Enrico IV* a personagem não está mais em busca de um autor que lhe permita a existência , pois consegue, através da história, realizar a representação de seu drama. Desta forma, a história assume o lugar do 'autor" de Enrico IV, o qual *rimastica Ia vita dei morti* e monta, assim, o seu teatro, fazendo viver a personagem através de uma vida já passada. No caso de Enrico IV, o encontro de seu autor está ligado ao choque com a realidade, pois é à custa de uma tragédia que ele consegue se fixar como personagem.

Ao passo que, em *Sei personaggi* temos, do inicio ao fim, uma peça por fazer, em *Enrico IV* a representação é concluída, resultando na confirmação de que, exatamente como o

teatro, a vida é uma grande farsa, onde sanidade e loucura se misturam, impossibilitando o estabelecimento dos limites de uma e de outra.

Em seu teatro, Pirandello conseguiu ‘expressar’ o ser humano de modo bastante objetivo, através da exploração do interior das personagens, de sua sede de liberdade com relação aos seus próprios limites e de sua sede de conhecimento de si mesmas e do mundo; por trás de tudo isto está a razão, elemento de paixão e condenação do homem, a grande tortura da personagem e a função de sua ação teatral. Estas criaturas expõem estes casos ao ambiente desmistificador do palco, conforme o desejo do absoluto que as move e as faz existir; este absoluto é, justamente, o significado do drama.

Pirandello representa uma inovação em relação ao teatro romântico. Desilusão, perda de identidade e redução da personalidade a um papel social são elementos de um novo tipo de teatro, o qual se expõe utilizando-se de suas próprias características. Aquilo que começou como uma reação ao drama romântico, acabou por resultar em uma alteração em toda a tradição dramática, O material explorado por Pirandello são personagens que realizam um determinado percurso para, ao final, atingirem o objetivo do autor: desnudar a grande farsa, revelar o grande teatro em que vive a humanidade.

Capire il gioco, isto é, conscientizar-se dos fatos, entender o caráter provisório de cada ideal, a inconsistência de cada fé é, na visão de Pirandello, um processo muito triste e doloroso; a compreensão, neste caso, leva à desilusão e ao desencanto. Ele se dá conta da fratura histórica ocorrida em seu tempo e que acaba por assumir, em sua obra, dimensões existenciais, veiculando a angústia do ser humano diante de sua própria condição histórica, passando pelo filtro de um *solitario ricercatore d’una propria verità* e detentor de uma enorme *ricchezza di coscienza storica* . Sendo fruto desta desilusão, cada personagem pirandelliana vive uma eterna procura de uma solução para sua miséria existencial; porém, esta solução nunca é algo positivo ou construtivo mas sim, a anulação psíquica do próprio homem como indivíduo que, frequentemente, se compara à loucura ligada à descoberta de uma dimensão de vida artificial. Em geral, seus esforços se mostram inúteis e vãos no sentido de escapar desta dimensão imposta pela vida e o resultado é a desintegração de sua personalidade, o que o faz cair na solidão e no sofrimento. Desta forma, a personagem pirandelliana reflete a negatividade da vida, isto é, tristeza, desencanto, solidão e falta de esperança. Pirandello considera a superioridade do mundo da arte em relação ao mundo fenomênico, conseqüentemente, a superioridade da personagem em relação à pessoa, reafirmando sempre sua ideia a respeito do papel do autor como detentor da fantasia

necessária para nutrir a personagem, ou seja, é ele quem deve interpretar a intencionalidade da personagem e as possibilidades infinitas de situações que a revelem em sua totalidade.

A tendência da poética pirandelliana à produção em forma dramática deve-se basicamente, à ideia da autonomia das personagens pois, sob a forma narrativa, as situações são apresentadas através da linguagem do autor, através de sua perspectiva pessoal. Por outro lado, a palavra do discurso direto é a própria ação da personagem e não a sua descrição ou representação. Deste modo, a obra vem apresentada como resultado das ações diretas das personagens, as quais são responsáveis pelo direcionamento da mesma. No teatro, as personagens , de certa forma, representam a totalidade da obra, pois nada existe a não ser por intermédio delas. Vem, então, reafirmada a idéia de que o autor teatral tem como tarefa primordial, dentro do processo de criação, seguir as exigências das personagens, escolhendo as situações mais relevantes. Baldovino, Toti, Ciampa, Beatrice, Frola, Ponza estão, todos, dentro de cada criatura humana, revelando-se e ocultando- se, conforme a necessidade e a conveniência, Aqueles de nós que não compreendem o jogo necessário da ilusão passam pela vida sem perceber as muitas representações que realizam; aqueles, porém, que *capiscono il gioco* vivem a eterna angústia de prisioneiros de uma grande farsa. Pirandello compreende que a vida é uma prisão onde a ilusão é um mal necessário e, assim como suas personagens, não encontra saída para este problema; ele mostra que se pode compreender a "engenharia" da vida, mas não se pode alterá-la e nem evitá-la. A única solução possível para o homem é representar bem o papel a ele destinado, ou seja, a representação adequada é a garantia de uma posição de respeito diante dos outros. Esta é a imagem viva deixada por Pirandello: a do homem como ator e que não é ninguém em si mesmo e a da vida como eterno jogo de interpretação e representação de papeis.

Referências

BARILLI, Renato. **La linea Svevo**: Pirandello. Milano: Mursia, 1988.

BERRETTINI, C. O Romeu de Pirandello. In: _____. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BORSELLINO, Nino. **Ritratto e immagini di Pirandello**. Bari: Laterza, 1991.

CANDIDO, A. et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987

DE CASTRIS, A. **Storia di Pirandello**. Bari: Laterza, 1982.

LAURETTA, Enzo. **Luigi Pirandello**. Milano: Mursia, 1980.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **O cenário no avesso**. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, 1977.

PIRANDELLO, L. **Maschere nude**. Roma: Newton Compton, 1993.

VICENTINI, Claudio. **L'estetica di Pirandello**. Milano: Mursia, 1985.

A TRADIÇÃO DA AUTOCONSCIÊNCIA FICCIONAL NA TRANSPOSIÇÃO DA OBRA *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS, PARA A MINISSÉRIE TELEVISIVA *CAPITU*, DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

Cristiane Passafaro Guzzi (CAPES)
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
FCL – UNESP – Araraquara

> *[...] a ficção reflexiva molda seu discurso a partir da conversação humana, que é dialógica por definição; ela implica um "você" a quem a fala é dirigida. A presença do leitor ou espectador é inscrita e assinalada no texto, transferindo o interesse da diegese pra a relação textual intersubjetiva que forma uma espécie de enredo paralelo. [...] Inscrevendo o leitor/espectador dentro de seu próprio espaço retórico, os textos reflexivos chegam até a desempenhar sua própria hermenêutica, dando conselhos a seu público no que diz respeito a certas armadilhas da interpretação. O interesse desloca-se do "significado" para a produtiva interação entre leitor e texto.*
> *Robert Stam*

Conhecido como um "arqueólogo literário", principalmente por seus trabalhos dedicados aos estudos relacionados com as narrativas bíblicas, Robert Alter propôs em seu livro *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), que se "[...] concebesse a história do romance como uma dialética entre duas tradições: uma autoconsciente e a outra realista." (ALTER, 1998, p.137) Tal reflexão engendra a possibilidade de se entender, ao longo da tradição, o modo como o gênero romanesco acabou por imbuir a noção de mimesis de acordo com os moldes vigentes de determinadas épocas, determinados contextos.

O conceito de mimesis adquiriu, e vem adquirindo ao longo dos séculos, diversas interpretações plausíveis (e outras nem tanto) na tentativa de alcançar uma coerente resposta sobre o modo como a representação do real é trabalhada pelos discursos, em especial, pelo

literário. No caso do gênero romance, se levarmos em consideração a receptividade de algumas das produções realistas que vigoraram em nossa sociedade, podemos perceber a eficácia da manifestação recorrente de uma representação que se assemelhe, o tanto quanto possível, da realidade buscada. Sobre isso, Alter, em seu artigo "A mimese e o motivo para a ficção" (1998, p. 135), afirma

> Nenhuma outra forma na história da literatura ocidental serviu com tanta frequência e tão bem de veículo do leitor para uma experiência vicária. [...] geralmente percebemos um alto grau de mimese efetiva nos romances, ou não estaríamos prontos a aceitar o mundo romanesco equivalente verossímil do nosso próprio mundo. Desde os leitores embaraçosamente ingênuos do tipo ficcionalmente representado em Emma Bovary até os mais refinados intelectuais, temos persistido irresistivelmente, do século XVIII até o atual, a "penetrar" na experiência das personagens de ficção de milhares de romances, trocando vidas com elas, experimentando nossas percepções da realidade contra os detalhes absorventes de seus mundos inventados.

Sabemos que, desde Aristóteles, cada gênero mostra-se com especificidades para a manifestação da mimesis. Do mesmo modo que o romance, portanto, pode ser considerado como o gênero mais apto para se reproduzir o verossímil, podemos também pensar na possibilidade deste reproduzir-se como o *locus* para a manifestação do inverossímil, ou seja, do fazer ficcional posto em evidência e à mostra. Se pensarmos que a ficção pode ser entendida como verossímil quando há o estabelecimento com o leitor de uma relação de identificação com os códigos mobilizados para a representação, podemos inferir que a presença e/ou a ausência de verossimilhança numa narrativa, por exemplo, pode ser considerada também como um motivo para sua existência.

Nesse sentido, quando Alter postula a existência de duas tradições de concepção da representação no romance, uma realista e a outra autoconsciente, há, nesse raciocínio, a velha questão da representação efetiva da mimesis nos romances, na qual a tradição realista volta-se para a tentativa de uma reprodução transparente, que se assemelhe ao real das coisas representadas; a tradição autoconsciente, por sua vez, leva-nos para os romances que colocam à mostra o processo ficcional envolto na realização do romance, bem como expõe, de modo reflexivo e sistemático, o romance estar tratando e trabalhando uma ilusão constante.

> Um romance autoconsciente é aquele que alardeia sistematicamente a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade. Nos termos de Gombrich, o romancista autoconsciente tem aguda consciência de que está manipulando esquemas, ideando engenhosos criptogramas e inventando constantemente estratégias narrativas para partilhar essa consciência

> conosco, de tal modo que, simultaneamente, ou alternadamente, cria a ilusão de realidade e a estilhaça. O romance realista, ao contrário, procura manter uma ilusão de realidade relativamente coerente. (ALTER, 1998, p. 137)

A manifesta autoconsciência do fazer ficcional pode nos levar, mais do que propriamente à reprodução "mediada" dos fatos, para uma reflexão pormenorizada sobre os efeitos de sentido, lançados pela enunciação, num determinado enunciado do romance. Voltar-se para os procedimentos metalinguísticos trabalhados por uma obra não só retoma a discussão sobre a verossimilhança dos fatos, ao reforçá-los, como pode intensificá-los, ao denunciar sua feitura. Ao privilegiar um ato de escancaramento dos fatos, cria-se um efeito ilusório de um real criado e mediado, por intermédio da linguagem, para mostrar-se como tal; artificial. A realidade no romance, então, mostra-se em crise ao expor seu processo, mas, ao negar-se, paradoxalmente consegue afirmar-se ainda mais.

O romance autoconsciente vem se tornando uma prática de escritura exercida por muitos escritores contemporâneos que declaram, abertamente e intencionalmente, quererem romper, escancarar e denunciar a exploração do conceito de mimesis em seus enredos. Contudo, o próprio anúncio de uma tentativa de abandono da mimesis pelas histórias acaba fornecendo matéria diversa de intensificação, problematização e sofisticação do próprio ato de representação que não se queria explorado. Anuncia-se não tratar da mimesis, tratando dela como assunto principal.

Robert Alter enfatiza a existência de uma tradição de autoconsciência desde Miguel de Cervantes "[...] passando por Fielding e Sterne na Inglaterra e Diderot na França, e que veio sofrendo um verdadeiro renascimento no século vinte com escritores como Gide, Queneau, Borges, Nabokov, Pynchon e Fowles." (ALTER apud STAM, 2008, p.43). No contexto brasileiro, um dos romancistas que mais enveredou para os âmbitos desta tradição autoconsciente foi Machado de Assis. A crise imposta à literatura, desde a segunda metade do século XIX, afirmou-se por Machado de Assis, quanto este retomou a tradição de Luciano da sátira menipeia, cujo texto fundador "Diálogo dos mortos", por sua vez, foi escrito pelo filósofo da escola cínica Menipo. Ao remeter-se a essa tradição, Machado passou a superar as limitações estéticas propostas desde o romantismo, ao dar voz a um personagem morto, Brás Cubas, e ao trazer o leitor como um participante ativo de sua construção ficcional. (STAM, 2008). Para Fiorin (2006, p.112),

> Machado rompe com a tradição mimética, que nos vem desde Aristóteles, dando livre curso à imaginação e à fantasia. [...] Sua sátira não tem um

> caráter moralizante, uma vez que opera com o gênero sério-cômico, apresentando sempre uma posição ambígua diante dos acontecimentos.

A crise da tradição mimética, entendida em seu sentido tradicional de representação da realidade e como verossimilhança aristotélica, é posta em jogo por Machado, o qual, ao recusar tais propostas estéticas que eram vigentes no seu tempo, acaba por mostrar, escancaradamente, a ficcionalização existente em seu processo artístico, principalmente em seus romances considerados, pela crítica, como os da sua "segunda fase" ou "fase madura": *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1880, *Quincas Borba,* de 1891, *Dom Casmurro,* de 1899, *Esaú e Jacó*, de 1904 e *Memorial de Aires*, de 1908. Vale ressaltar que são nos referidos três primeiros romances - os quais compõem uma espécie de trilogia "dialógica" - que verificamos a crise da representação figurada com mais evidência, assim como identificamos, de modo mais explícito, as características que norteiam a tradição dos romances reflexivos.

Num jogo intertextual evidente, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* dialogam com a obra The *Life and Opinions of Tristam Shandy* [*A vida e as opiniões de Tristam Shandy*] (1759; 1767), do escritor irlandês Laurence Sterne; considerado como um romance paradigma da reflexão sobre a autoreflexividade de uma trama e que expõe, na sua feitura, as características que definem e compõem a tradição autoconsciente. Tomando como base, portanto, os procedimentos trabalhados por Sterne no referido romance, Alter (1998, p.138, grifos meus) afirma que

> *Tristam Shandy*, sob muitos aspectos o romance autoconsciente supremo e certamente o seu paradigma, fornece a mais vívida ilustração desse ponto essencial. Ele manifesta continuamente, no tocante à representação da realidade na ficção, uma **atitude típica da formação em três camadas**: em primeiro lugar, uma **hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários**, desde a tipografia e divisão em capítulos às personagens e ao enredo; ao mesmo tempo uma demonstração paradoxal, talvez manifesta particularmente nas brilhantes improvisações estilísticas de Sterne, do **poder ilusionista das representações ficcionais da realidade** e, finalmente, um **constante envolvimento do leitor** nas arbitrárias funções estruturadoras da mente, as quais, por sua vez, enquanto registro de nossa experiência mental mais íntima, tornam-se parte da realidade representada no romance.

Infere-se, considerando os grifos em destaque, que, para a autoconsciência de um romance manifestar-se, torna-se necessária a presença de tais características ancoradas e trabalhadas pelos procedimentos narrativos de uma trama e que definem, por sua vez, essa configuração reflexiva de ficcionalidade. Desse modo, a exploração, em um romance, da

"hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários (1) [...]", do "poder ilusionista das representações ficcionais da realidade (2) [...]" e de um "constante envolvimento do leitor (3) [...]" constituem as três "camadas" necessárias para uma possível identificação da reflexividade característica da ficcionalização dos romances, que se mostram, nestes romances, como índices intensificadores por meio do escancaramento do processo, da mimese empregada em tais representações.

Leva-se em consideração, portanto, que o romance *Dom Casmurro* pode ser interpretado dentro dessa filiação autoconsciente, por apresentar-se como um texto que mostra-se, em toda a sua feitura, como um artifício à mostra e em construção, que alerta, a todo o momento, seu leitor para o fato de estar presenciando uma narrativa que pretende afirmar-se como verídica, mas contada por um "narrador hipocondríaco", aos moldes de Sterne, ou de crença "volúvel", como nos ensina Roberto Schwarz (1990).

O modo como a história do romance nos é apresentada, ou seja, sua fábula, no sentido que os formalistas russos conceberam tal conceito, dá-se de maneira difusa, com interpolações temporais excessivas, que incitam, em nós, leitores, uma desconfiança intensificada da verossimilhança destes fatos relembrados por um narrador autodiegético, protagonista da história, mas que se encontra na velhice, talvez desmemoriado, - sujeito afetado por um expresso ciúme obsessivo -, relembrando os fatos vividos (ou imaginados) e situado num nível extradiegético.

Sendo a memória a matéria literária deste romance, podemos refletir sobre o modo como a questão da mimesis, ao ser retratada como resquícios de um relembrar do vivido, pode ser questionada, ainda mais, no seu modo de ser representada, por ser material problematizante do próprio romance. *Dom Casmurro*, ao nos apresentar um narrador afetado pelos afetos que o compõem e, consequentemente, distorcedor dos fatos narrados, mostra-se como um romance que (des)vela não só sua construção composicional enquanto trama, mas (re)velador também dessa possiblidade de reflexão intensificadora sobre a representação da mimesis. A presença da autoconsciência no romance pode, então, ser compreendida pelo modo como sua construção, afirmação e, consequentemente, completa destruição pelo escancaramento do processo ficcional foram trabalhadas e evidenciadas pelo escritor Machado de Assis.

Temos, ao mesmo tempo, o relato do que se passa na memória de um narrador "volúvel", que relembra seus fatos vividos, juntamente com o relato da construção do mesmo, bem como o relato dos mecanismos empregados para esse contar, por esse mesmo narrador que está relembrando, e, ainda, portanto, construindo a matéria a ser narrada. João Adolfo

Hansen, em artigo intitulado “Dom Casmurro: alegoria & simulacro” (2008, p. 160) afirma que

> Provisória, artificiosa e precária, como pretensão de conhecimento de si mesma e do passado, a ficção escrita por *Dom Casmurro* é prática em que a própria noção contemporânea de “literatura” aparece indeterminada. Não é mais a janela transparente de românticos, realistas e naturalistas, em que a própria mediação da narrativa, a representação, aparece como forma interposta de vidro transparente que, refletindo tudo da paisagem exterior como totalidade prévia do social, não se vê a si mesmo como forma simbólica também social, produzida numa prática que destrói os espelhos. Como categoria teórica, analítica, técnica e descritiva organizada por meio da noção de “semelhança” em várias modalidades – unidade do real, totalidade, consciência, memória, contínuo evolutivo, verismo, imitação, adequação de significante e significado, verossimilhança, totalização – a representação aparece abalada em *Dom Casmurro*.

Instaurada, portanto, a crise de representação neste romance, conciliada com a manifestação explícita da autoconsciência ficcional reconhecida pela tradição, interessa-nos pensar aqui como tais reflexões manifestam-se – pensando nas “três camadas” caracterizadoras do romance autoconsciente – no processo de transposição de um texto verbal, o romance machadiano, para um texto sincrético, no caso, a minissérie televisiva.

Ao considerar, neste momento, as constatações feitas sobre o romance autoconsciente e o modo como ele cria efeitos de sentido que nos remetem para o fazer artístico envolto nas obras reflexivas em geral, mas pensando agora na observação em um outro suporte, verifica-se também a possibilidade da seguinte reflexão: se o gênero romance, por ser considerado como um espaço mais propenso para manifestação do verossímil do que do inverossímil, seria então o gênero minissérie, levando em consideração o córpus em questão, o gênero mais apto para se desenvolver um espaço para uma representação mais eficaz do inverossímil, justamente pela infinidade de recursos artificiais que podem ser mobilizados para uma construção artificial desse poder de ilusão tão característico da mimesis após sua crise?

A representação do inverossímil – dada pelos recursos mobilizados em uma produção visual – favorece o gênero minissérie ao conseguir, com mais facilidade, representar e apresentar, de modo escancarado e autoconsciente, os mecanismos de feitura mobilizados para dar um tom de ficcionalidade à realização. Contudo, ao mostrar-se, por intermédio dos efeitos de sentidos obtidos por tais recursos sincréticos, como detentor de um poder ilusionista um tanto quanto maior, o gênero minissérie acaba, concomitantemente a esta constatação, por reforçar a instaurada discussão sobre a crise da mimesis, pois, ao destruí-la com seu

escancaramento do uso de recursos artificiais, acaba retomando e colocando em cena, a todo o momento, sua existência no jogo lúdico de uma realização.

Vale ressaltar, contudo, que tais reflexões podem ser levadas em consideração em relação - e dentro do contexto - das minisséries realizadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, que apresenta, como um dos fundamentos de sua "poética" composicional, justamente a proposta de levar para o formato televisivo e, em consequência, para o conhecimento dos seus telespectadores, essas discussões sobre o exercício de reflexão sobre o fazer em si, envolto num processo de transposição de uma obra literária para outro suporte.

O que Carvalho faz em sua minissérie *Capitu*, levada ao ar em 2008, é expor, de modo mais explícito, o que já estava representado na obra machadiana *Dom Casmurro*, em relação à manifestação de uma reflexividade à mostra. O que o diferencia, no entanto, dos demais realizadores de minissérie, é a recorrência com que tal denúncia dos seus procedimentos é feita, conseguindo produzir, assim, outros sentidos para obra não só pelo fato de uma exploração ao longo da trama, como é característica dessa tradição, mas, principalmente, pelo escancaramento dos recursos que fazem a minissérie ser ancorada numa ficcionalidade altamente reflexiva. Tal coerência composicional mostra-se por uma exploração do conceito de artificialidade, explorado por diversas maneiras ao longo de toda a minissérie, o qual leva em consideração não somente a questão da inserção de objetos artificiais em meio a objetos reais (evidência, na materialidade, da mistura entre ficção e realidade), mas, também, e principalmente, o modo como a referida palavra denota em relação ao exercício do artifício à mostra e sua consequente elaboração e construção "escancarada" dos procedimentos envoltos numa criação.

À guisa dessas reflexões, percebemos que Carvalho perfilhou, ao longo de suas experimentações profissionais, uma "poética criacional" própria, que se define, como estamos salientado, por essa constante fusão de elementos populares com a mais sofisticada técnica existente no meio televisivo, alicerçados, ainda, por um intenso diálogo com demais manifestações eruditas. Percebemos que é na exploração de objetos usados, reciclados, de lixo inutilizável, tecidos velhos, artesanatos, etc., combinados com o que existe de mais tecnológico, em termos de atualização e recriação dessas peças, bem como o que existe de mais apurado em procedimentos de filmagem, que tal poética vai se (con)figurando.

Além do mais, Machado de Assis, em suas obras, parece posicionar-se como um autor "cruel" no trato com o significado, mas "elegante" no significante. Ou seja, mais do que querer ser "aceito" em uma sociedade hipócrita, ele encena essa hipocrisia, mostrando as barbaridades sociais e humanas sob uma fala elegante e socialmente aceita. É possível, sob

esse prisma, que Luiz Fernando Carvalho escancare esse procedimento explorado pelo autor quando barbariza no significante, exagerando na encenação - marca dessa sociedade hipócrita - e "chocando" o público com a utilização de rock pesado na minissérie, citando, apenas, um exemplo desse choque explorado pela realização.

Deste modo, infere-se que ambas as realizações podem ser interpretadas sob esse viés de uma tradição de romances autoconscientes de seus fazeres e que expõem para os leitores a tarefa realizada na composição artística, seja ela verbal, seja ela sincrética. O romance de Machado de Assis, ao instaurar a crise da representação e sua consequente consciência do fato, acaba fornecendo, para a minissérie de Carvalho, recursos que possibilitam a exploração por uma feitura escancarada dos procedimentos de ficcionalização do real, condizentes com o delineamento do projeto estético de denúncia do seu próprio fazer enquanto diretor. A crise da representação acentuada por Machado, ao ser aliada ao escancaramento da artificialidade de Carvalho, parece ter fornecido matéria diversa, e fundamental, para a recriação necessária da realidade a ser representada na televisão.

Movidos, cada um com as suas convicções e com as contextualizações do tempo que os circundam, Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho, separados por quase três séculos na História, parecem dialogar entre si, com suas respectivas obras, no tempo presente, ao mostrarem-se como continuadores dessa tradição de autoconsciência ficcional, cada um ao seu modo, cada um ao seu gênero, mas cada um dentro do outro, antecipando ou retomando, como diria Bentinho,"como a fruta dentro da casca".

Referências

ALTER, Robert. **Partial magic**: the novel as a self-conscious genre. Berkeley, CA: University of California Press, 1975.

_____. A mimese e o motivo para a ficção. In: _____. **Em espelho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.127-146.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 17-52.

ASSIS, Machado de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. 3.v.

_____. **Dom Casmurro**. Apresentação de Paulo Franchetti & Notas e Comentários de Leila Guenther. Cotia: SP; Ateliê Editorial, 2008.

CAPITU. A partir do Romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Escrito por Euclydes Marinho. Colaboração Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu. Texto Final e Direção Geral. Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2009. 2 DVD'S, widescreen, color.Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O TEATRO DE BONECOS DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA

Débora Cristina Dacanal
Renata Soares Junqueira
FCL – UNESP – Araraquara

No século XVIII, o público dos teatros do Bairro Alto, em Lisboa, assistia subir aos palcos encenações de teatro de bonecos e, dentre elas, apresentavam-se as peças de Antônio José da Silva, cujos bonecos utilizados nas representações eram chamados de bonifrates, feitos com material de cortiça e articulados. A palavra bonifrate tem origem nos termos em latim *boni frates*, que tem significado em português de "frades bons", pois os bonecos haviam sido muito utilizados para representar a vida de santos.[1]

O teatro de bonecos é uma das formas de teatro de animação, que também inclui o teatro de sombras, de máscaras e de objetos.[2] O teatro de bonecos é aquele que, no lugar do ator real, isto é, humano, utiliza um objeto que imita a forma humana ou animal. O boneco pode ter vários formatos, materiais e tipos de animação; a marionete é animada por meio de fios; o fantoche, ou boneco de luva, é manipulado pelas mãos que calçam o boneco como uma luva; o boneco de sombra é formado pela silhueta projetada por meio da luz; o boneco de vara é controlado por varetas; o mariote é parecido com o boneco de luva, porém sua boca é diretamente articulada pela mão do manipulador; e o boneco-máscara, ou a máscara-corporal, constitui-se pelo ator que veste o boneco.[3]

[1] CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 633.
[2] Com o desenvolvimento tecnológico, hoje é possível encontrar outros recursos utilizados nas encenações teatrais, a exemplo de robôs ou projeções de hologramas, que podem ser consideradas como formas de teatro de animação.
[3] AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas:* p. 71-72.

A utilização dos bonecos no teatro de Antônio José da Silva pode ter algumas razões, como as influências tanto de elementos da tradição teatral quanto do teatro europeu do século XVIII, e também pela conjuntura da Inquisição, que censurava muitos artistas da época e, desta forma, o uso de bonecos evitava a exposição de atores reais.

O uso de bonecos animados era popular já entre os gregos da Antiguidade e atestado por Xenofonte e posteriormente por Plutarco. Tais artistas manipuladores de marionetes pertenciam aos espetáculos populares chamados de mimos, peças cômicas e curtas com temas do cotidiano,[4] sendo que o marionetista grego mais famoso teria sido Photeinos, no século V a.C..[5]

Ao longo da Idade Média, o teatro com bonecos animados continuou e foi adotado pela Igreja para a ilustração de passagens bíblicas, até a proibição pelo Concílio de Trento, na Contra-Reforma. Após ser banido oficialmente, o teatro de bonecos continuou existindo entre os artistas populares ambulantes, nas feiras livres e festas laicas.[6]

Já no período barroco, os fantoches e títeres passam a ser bastante desenvolvidos e são utilizados nas óperas que entravam em voga na Itália, ganhando movimentos de dança nas óperas-balés.[7]

A partir da década de trinta no século XVIII, a ópera italiana começara a ser representada em Portugal com mais intensidade e, em consequência disso, o teatro de bonecos ganha mais espaço nas representações portuguesas. A primeira ópera de bonecos encenada em Lisboa foi a de Antônio José da Silva, intitulada *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, em 1733.[8]

O teatro de José da Silva era encenado em Lisboa na Casa de Divertimento ou Casa de Bonecos do Bairro Alto, que possuía um público popular e também a presença constante da aristocracia lisboeta.[9] Eram denominadas de "óperas joco-sérias", que traziam, em sua maioria, temas resgatados da mitologia clássica, que também eram largamente explorados pela ópera séria italiana, porém tratados de forma paródica em José da Silva; suas óperas, tal

[4] CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 632.
[5] AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 1991. p. 102.
[6] CUNHA, *op. cit.*, p. 632
[7] *idem*, p. 633-634
[8] BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century.* Cambridge: University Press, 1989. p. 20.
[9] CAMARA, Mª Alexandre T. Gago. "Cidade, Quotidiano e espectáculo: lugares de representação teatral na Lisboa dos séculos XVII e XVIII". In. *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna. Colóquio de História e de História da Arte*. Actas. Organização dos Amigos de Lisboa, 2010. p. 223-237.

como a ópera bufa da Itália, apresentavam também sátiras a pequenos vícios cotidianos da burguesia, em contraste com as astúcias de personagens como criados e servos.[10]

Diante das peculiaridades do teatro de animação e, mais especificamente, do teatro de bonecos, pode-se analisar a obra de Antônio José da Silva, sobretudo a partir das rubricas, se há particularidades por ser uma obra feita para bonecos.

Um aspecto do teatro de bonecos é o de ser uma arte "extremamente ilusionista e convencional", visto que representação de bonecos no lugar de atores cria uma distância maior para o público entre a "o aspecto real da representação [...] e a ficção sugerida pela interpretação".[11]

Na obra de Antônio José da Silva, esta ficção é rompida algumas vezes, ora por menções metateatrais nas falas das personagens, ora por alusões ou trocadilhos que se referem aos bonecos. Em **Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança**, peça de 1733 que retoma o enredo de Cervantes, os materiais de que são feitos os bonifrates são referidos na fala da personagem Fidalga em "cortiça" e "alvaidade": "Ora, Sancho Pança, na verdade que fizeste uma acção a mais louvável, que se pode considerar digna de se estampar em cortiça com letras de alvaiade"[12].

Outros exemplos aparecem em **Esopaida ou Vida de Esopo**, de 1734, nas falas do criado Esopo: "Ui, Senhor! É zombaria andar aqui em uma roda viva, Esopo de dia, Esopo de noite, como se eu fora algum bonecro de cortiça?",[13] em que por meio do humor, Esopo nega o que ele de fato é, um boneco de cortiça. Em outro momento, aparece o humor novamente pela fala de Esopo, quando ele quer fazer uma comparação metafórica que se torna, porém, literal: "Ora digam agora vossas mercês sem paixão: quem se não há de namorar daquela cara, que parece pintada a óleo de linhaça?".[14]

Em **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, de 1736, a alusão está na fala do criado gracioso Saramago: "Tomara ela mais essa untura na cara!",[15] sendo que untura refere-se à pintura dos bonifrates.

No enredo de **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena**, a personagem Júpiter transforma-se em outra personagem, Anfitrião, enquanto que Mercúrio transforma-se no criado Saramago e,

---

[10] ALIER, Roger. *Historia de la ópera.* Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.
[11] CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 632
[12] SILVA, António José da (O Judeu). *Obras completas.* Prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. Volume 1. p. 88
[13] *idem*, p. 210
[14] *idem*, p. 192
[15] *idem*, p. 171

neste caso, o uso de bonecos é bastante favorável, pois possibilita que as personagens idênticas contracenem ao longo da peça.

Também era útil a utilização de bonecos nas peças tragicômicas de José da Silva para a realização da paródia sobre excesso e rebuscamento barroco. Naquele contexto, a até mesmo a ópera séria poderia ser vista como risível em si mesma, visto que, para alguns, beirava ao exagero ridículo a extravagância promovida pelo tema mitológico, o fato das personagens cantarem muito e o tempo todo, além do exagero na alta elaboração da cenografia que, com o gosto barroco, passou a ser mais sofisticada, com máquinas teatrais, rápidas mudanças de cenário, muitas decorações e utilização de aparatos mecânicos.[16]

Diante disso, o uso do teatro de animação torna mais fácil a realização da paródia, pois a possibilidade cênica é maior com os bonecos em relação aos movimentos, visto que eles podem realizar saltos, vôos, fazer contorcionismos e acrobacias sem grandes recursos tecnológicos e,[17] desta forma, as personagens do teatro de Antônio José da Silva podiam abusar dos movimentos gestuais, com cantos, quedas, vôos, além da possibilidade de mudanças de cenário e até mesmo exagero cênico no teatro de bonecos sem a necessidade de alto custo financeiro.

Em todas as peças de José da Silva, o número de cenas é alto, sendo que há mudança de cenário em todas elas, o que é facilitado pelo emprego do teatro de animação, assim como a mudança rápida de vestuário, como nos disfarces bastante utilizados pelas personagens. Também é favorecida a realização da comicidade, pois as cenas de quedas podem ser apenas possíveis pela utilização de bonecos, que não quebram ou, em comparação ao ator real, não se ferem. A comicidade também é beneficiada pela própria feição boneco, com um rosto único e fixo que propicia o risível por meio da rigidez apontada por Henri Bergson[18].

Assim, o uso do teatro de boneco foi favorável e até mesmo determinante na obra de Antônio José da Silva, pois pôde amenizar a censura da Inquisição, que limitava as manifestações artísticas; favoreceu a jocosidade e a paródia ao barroco, pelas grandes possibilidades gestuais das personagens e permitiu maiores realizações cênicas pela facilidade e pelo baixo custo propiciado pelo teatro de animação.

---

[16] MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003. p. 414.
[17] CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 632
[18] BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico.* 2ª. edição. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

PROJETOS VÁRIOS, UM SÓ INTENTO
O ANTÔNIO VIEIRA DE *PALAVRA E UTOPIA*[1]

Edimara Lisboa Aguiar (FAPESP)
Aparecida de Fátima Bueno
FFLCH - USP

Seis são os períodos em que João Lúcio de Azevedo divide a vida e a obra do padre Antônio Vieira. "O religioso" (1608-1640) é o jesuíta em formação, muito dedicado aos estudos eclesiásticos, e cujas primeiras relações na esfera política se dá na conjuntura das invasões holandesas à Bahia. "O político" (1641-1650) é o homem de confiança do rei D. João IV, confessor da rainha, D. Luísa de Gusmão, e preceptor do príncipe herdeiro (D. Teodósio), que conquista a fama de grande orador, envolve-se na política e nas embaixadas em Holanda, França e Roma. "O missionário" (1651-1661) está de volta ao Brasil, desconsolado com a política, envolve-se na evangelização dos índios e negros em S. Luís do Maranhão. "O vidente" (1661-1668), novamente em Portugal, está às voltas com a Inquisição por conta de suas profecias de teor messiânico-ufanista e vê-se forçado a partir para Roma em busca da absolvição papal. "O revoltado" (1669-1680) inquieta-se com o governo de D. Pedro II, que o mantém afastado da política, é desprezado pela corte e criticado por vários setores da sociedade. "O vencido" (1681-1697) se estabelece definitivamente na Bahia, onde se dedica à redação e acomodação de sua obra, além de acercar-se das questões políticas locais.

No filme *Palavra e Utopia* (2000, Portugal-França-Espanha-Brasil, 132', 35MM, cor), Manoel de Oliveira também compartimenta a vida e a obra do escritor seiscentista, distinguindo o jovem, o maduro e o velho Antônio Vieira, interpretados inclusive por três atores diferentes. Ricardo Trêpa representa o sacerdote recém-ordenado e a vivacidade com que empresta a voz sagaz àqueles que não falam (o português): os índios e os negros. Luís Miguel Cintra anima o Vieira maduro, que conquista o mundo com a exuberância de seu discurso e engenhosidade de suas ideias, que consegue o apoio do rei D. João IV à sua empreitada contra a escravidão dos índios, porém é impedido de concretizar as reformas que pretendia para o Brasil. Cabe a Lima Duarte dar a ver os vários anos da velhice do jesuíta, a

[1] Este trabalho está vinculado à pesquisa "Eterno Regresso: biografia como espaço de memória e reflexão", desenvolvido com bolsa da Fapesp.

agonia das doenças e a decisão de retornar definitivamente à Bahia, retomando a defesa dos direitos dos índios e enfrentando os desmandos das autoridades em Salvador.[2]

Manoel de Oliveira não deixa de retratar os momentos mais significativos da biografia vieirista: a atenção dada à invasão holandesa na Bahia, os penosos processos inquisitoriais em Coimbra, o sucesso em Roma, o cuidado com a publicação de seus sermões e de outros livros, a *História do Futuro* e a *Clavis Prophetarum*, quando de volta ao Brasil. Entretanto, a forte participação na política do Reino e as propostas para a viabilização de um império português, a que Lúcio de Azevedo está sempre atento, passam ao largo no filme de 2000. A todo tempo e a cada escolha dos excertos de sermões e cartas procura-se mostrar aquele Vieira que Azevedo chama de "o missionário".

Aliás, essa divisão feita por Azevedo da vida do jesuíta em períodos ou fases foi bastante criticada, por colocar em gavetas estanques as várias facetas de Antônio Vieira, responsáveis por seus diversos epítetos: pregador extraordinário, audacioso em seus sermões, apóstolo dos índios, vassalo zeloso de el-Rei, embaixador comprometido, político ardiloso, amigo de cristãos-novos, defensor da liberdade dos índios e negros, poeta humaníssimo, arauto do Quinto Império. Alcir Pécora chega a dizer que teria sido essa divisão de Azevedo a responsável por estabilizar "o engano do Vieira multifacetado e simultaneamente compartimentalizado", cuja vida foi marcada por "etapas bem definidas e aparentemente inconciliáveis" (1994, p. 61 e ss.). Ainda assim, se a "mão" do biógrafo deixa ver um personagem Vieira "agudamente esquizofrênico", nos parece que também permite entrever a convivência de suas muitas facetas e como elas vão se reconfigurando.

Se levarmos em conta que em seus filmes Manoel de Oliveira propõe sempre uma leitura crítica, muito sua, de outros textos (literários, históricos, multissemióticos), é possível dizer que a opção por privilegiar a faceta missionária, da catequese e da defesa dos índios e negros do Brasil, reflete o intuito de configurar uma personagem mais coesa e mais una, e por

[2] Essa divisão nos ficou mais clara depois de ouvir a entrevista que Lima Duarte concedeu à Versátil para acompanhar a versão brasileira do filme em dvd, distribuída desde 2009. Diz ele o seguinte: "[…] Primeiro, a opção do Manoel de Oliveira por três atores para interpretar o padre Antônio Vieira não foi [não se ateve apenas à questão cronológica: um ator para o jovem, um autor para o homem e um ator para o velho Antônio Vieira. Não foi isso. Ele pensou no estágio emocional e intelectual de cada padre Antônio Vieira. O jovem Antônio Vieira, interpretado pelo [pelo sobrinho [pelo neto do Manoel de Oliveira, ele [ele teve que interpretar principalmente a grande descoberta do jovem sacerdote: o outro. [...] Depois teve um outro que foi o Miguel Cintra, que é um ator exuberante, maravilhoso, foi falar dessa descoberta na Europa. E falou nas cortes da Suécia, em Roma, ele falou do outro. Este outro que ele descobriu aqui no Brasil. Este outro que está no índio, que está no negro, que está no colonizador e no colonizado. [...] E por fim, decepcionado por não ter [por não encontrar guarida pra o seu discurso. Por seu discurso não ter tido eco nas grandes cortes, e mesmo no vaticano, perseguido pela inquisição. Ele desanimado diz: eu vou voltar pra minha gente, pra o Brasil. E de Salvador pra cima, por 2.000 km, chegou à Amazônia, claro, S. Luís do Maranhão, ele ergueu 16 igrejas e ensinou o catecismo em 7 línguas diferentes. Um gênio".

que não dizer mais ficcional. *Palavra e Utopia* é um filme que prima pela precisão histórica,[3] mas que é declaradamente uma "planificação" dos dados biográficos de Vieira, que "seriam de menor interesse se os desligasse[mos] dos sermões e cartas".[4]

Após um longo plano-sequência em que nos convida a caminhar por uma exuberante floresta tropical ao som de uma canção tipicamente lusitana,[5] suscitando aqueles tempos do século XVII em que as terras brasileiras estavam sob administração portuguesa, o filme inicia no ano de 1663, ponto crítico da história do impressionante orador, quando ele é convocado pelo Tribunal do Santo Ofício para se defender das acusações de heresia. Oliveira põe o grande teorizador e defensor da ideia do Quinto Império a se apresentar a nós ele próprio, resumindo sua origem pessoal e familiar, enquanto observamos seu momento mais crítico.

Em seguida, e em princípio em *flashback*, a história passa a ser contada cronologicamente. A infância e pré-adolescência são excluídas, inclusive fatos significativos

---

[3] Oliveira chegou mesmo a contratar o historiador Prof. Dr. João Marques para cuidar que a sua imaginação dos fatos não incorresse em inverdades. Em depoimento concedido a António Costa – para compor o dvd do filme na caixa comemorativa do aniversário de 100 anos de Manoel de Oliveira, distribuída pela Mandragoa Filmes em 2008 – o historiador afirma que: "[…] Do enorme acervo documental que nos legou publicado retira-se muito de autobiográfico e muito do que há de mais incisivo e significativo na obra de Vieira. O filme *Palavra e Utopia* foi buscar o seu perfil autobiográfico [do grande pregador, aos sermões, às cartas e aos outros escritos. E nos mostra com uma fidelidade em letra e espírito o que era efetivamente Vieira. *Palavra e Utopia* é um filme que nos mostra, com todo rigor histórico, a trajetória de homem da palavra, de escritor, de diplomata, de paladino, de as grandes causas, um Vieira que se torna sempre um vulto permanente e eterno na história portuguesa. A sua actualidade está em que *avant a lettre* ele defendeu os direitos do homem. Por um humanismo que se traduzisse em palavras e gestos e pra uma aproximação da humanidade afinal num império em que todos na verdade se entendessem".

[4] Como consta na Nota de intenções de Oliveira:

> "PALAVRA E UTOPIA é o título do projecto de um filme muito particular. O assunto versa sobre a vida do padre António Vieira, famoso pelos seus sermões. Podemos e devemos salientar, que ele próprio não considerou os seus sermões a cousa mais importante de sua vida. No entanto, os dados bibliográficos seriam de menor interesse se os desligasse dos sermões e cartas. Cartas e sermões, porém, são palavras. Foi sob esta óptica que procurei desenvolver uma planificação para o filme: púlpitos do Brasil, em São Salvador da baía e em S. Luís do Maranhão, naturalmente em Lisboa, Coimbra e, também, em Roma; encontros em Portugal com Inquisidores, com o Rei e com o Príncipe Regente; no Brasil com governadores e colonos; em Roma com o Papa e a Rainha Cristina da Suécia; na Holanda com um Rabi; em França, quando de regresso a Portugal, embarcado descia rio Garona, em direção a Bordeaux, cegou duma vista; e ainda as tantas vezes que atravessou o Atlântico, tendo até naufragado perto dos Açores quando, expulso do Maranhão, veio pela última vez a Portugal.
>
> Contar esta estória, amarrado à vigilância por mim solicitada ao historiador O. João Marques, tanto vale como uma amarra a pés e mãos, como força para uma abordagem aos sermões guiados pelas anotações preciosas das cartas do próprio Vieira.
>
> Assim me debrucei sobre esta forma de narrativa fiel a tempo e lugares, e original por não recorrer desta vez a reconstituições de época, como é hábito comum quanto a filmes históricos. Enfim, uma construção *sui generis* muito do meu agrado por tudo se condensar num estilo reduzido ao essencial.
>
> Assim, PALAVRA E UTOPIA não será nem um filme documentário, nem histórico, nem didáctico, nem biográfico, embora siga uma ordem cronológica. Será, sim, uma ficção com todas as premissas que esta possa permitir. Sem perder a correcção histórica, poderá ter o seu lado didáctico, na medida em que a ficção se afirma pela autenticidade dos documentos que a guiaram sem se afastar mas do que o rigor permitia.
>
> Manoel de Oliveira, agosto de 1999"

[5] A composição é de Carlos Paredes, "o homem dos mil dedos", mestre da guitarra portuguesa e um dos grandes símbolos da cultura lusitana.

como a chegada ao Brasil e o episódio do estalo.[6] Dois planos simbólicos de danças circulares sagradas, uma indígena outra africana, antecipam os indicativos do *ethos* do protagonista: dos tempos do noviciado de Vieira não vemos no filme o prestígio que alcançou com sua personalidade arrebatadora e o sucesso acadêmico, mas apenas os "outros estímulos" (Hernani Cidade, 1979, p. 18) que ajudaram a compor seu entendimento da atuação religiosa:

> Adolescente ainda, foi Vieira levado para a aldeia do Espírito Santo, a sete léguas de Salvador, uma das povoações de índios sob a catequese e a jurisdição da Companhia. Em vez das influências da família, recebia todos os estímulos da obra apaixonante, que continuava a acção prestigiosa de apostolados heróicos e virtudes sublimes, que o milagre mais de uma vez sagrara: moldar almas pelos princípios duma civilização superior; dirigi-las para Deus pelos caminhos duma religião que temperava a severidade da moral com a fascinação do culto; defendê-las, com frequência, contra a cupidez dos colonos, sentindo, sob a roupeta, o poder inerme mas temido, vitorioso ainda que odiado. Compreende-se como, bem mais do que as sabatinas escolásticas, tudo isso o devia tentar, porque propiciava a irradiação, pelo domínio e pela luta, de uma personalidade que se adivinha de irreprimível exuberância, talhada para mais alguma coisa do que as competições dialécticas no claustro – a acção, directiva e dominadora. (Cidade, 1979, p. 18)

A personalidade do jovem Vieira, interpretado por Trêpa, nada tem de "irreprimível exuberância".[7] É com um coleguismo pueril que ele pede ao *confrade noviço* que lhe ensine *a fala dos índios*, depois de explicar que o seu *desejo* de entendê-los está relacionado à necessidade de impedir o avanço da escravidão no Brasil. Na sequência, a cena dos primeiros votos reforça a imagem do Vieira atento ao problema da escravidão, já que ouvimos o voto secreto: *Comprometo-me também dedicar a minha vida ao serviço dos negros e dos índios*.

---

[6] Conta-nos Ernest Carel que na chegada à Bahia "o jovem Antônio, então com oito anos, caiu com uma enfermidade que o levou às portas da morte. Os pais desolados mantinham-se à cabeceira do pequeno moribundo, mas o padre Fernando Cardim, aproximando-se do leito, disse-lhes convictamente 'que não morreria o menino; porque Deus o guardaria para cousas grandes, para crédito da nação portuguesa e para honra da Companhia de Jesus'" (s.d., p. 7) e se essas palavras proféticas não convencem o leitor da missão divina de Vieira, na página seguinte o biógrafo arremata com um fato que André de Barros, primeiro biógrafo de Vieira, diz ter ouvido dele próprio, e que aqui chamei episódio do estalo: "o piedoso colegial mostra-se assíduo e cheio de ardor nos seus estudos, mas nos primeiros tempos, apesar dos esforços para superar seus condiscípulos, a lentidão da memória parecia paralisar-lhe a inteligência e cobri-la com um véu. Como tinha uma grande devoção pela Virgem, num dia em que ajoelhado diante da sua imagem lhe desvendava as tristezas do seu coração e lhe suplicava auxílio, produziu-se-lhe subitamente na cabeça uma espécie de dilatação, acompanhada de violentíssimas dores, e desde então possuiu uma memória admirável, passando a ter em seus condiscípulos, não mais rivais mas sim admiradores".

[7] Não apenas Hernani Cidade, mas também Lúcio de Azevedo ("os vôos de seu gênio, desvairados as vezes") e Ernest Carel ("religiosa audácia") atribuem a Vieira uma personalidade extravagante.

Cabe ao espectador atentar-se para o desenrolar dos fatos e verificar se e como esse juramento será cumprido.[8]

Treze planos à frente, e imediatamente após o take da dança africana, mostra-se Vieira pregando pela primeira vez. Não seu primeiro sermão, pregado na Quaresma de 1633, mas um excerto do "Sermão XXVII do Rosário" que torna emblemática sua crítica dura à escravidão no Brasil, não apenas a dos índios, mas inclusive a dos negros: *Entra uma nau de Angola e desova no mesmo dia quinhentos, seiscentos e talvez mil escravos. Estes atravessam o mar Oceano [...] para viver e morrer cativos. O que geram os pais e o que criam a seus peitos as mães é o que se vende e o que se compra. Oh trato desumano, em que a mercadoria são homens!* A escolha deste sermão garante a emolduração de um Vieira delator do regime escravista, seja por oprimir os nativos seja por subjugar os trabalhadores trazidos da África.[9]

A passagem do ministério do jovem para o do Vieira maduro, vivido por Cintra, é bastante truncada. Depois do intertítulo que indica essa mudança, mostra-se ainda Ricardo Trêpa recebendo a notícia da restauração de Portugal, em 1940, para no plano seguinte ouvirmos Miguel Cintra recitar um trecho do "Sermão dos Bons Anos", pregado em 1942. Esse talvez o momento em que mais nitidamente se vê que a escolha por três atores para interpretar o padre Vieira não diz respeito apenas à cronologia.[10] Depois de ir à Europa e

---

[8] "Não era, porém, prático se perdessem no esforço silencioso das missões talentos que muito bem podiam contribuir para o prestígio intelectual da Companhia no Mundo" (Cidade, 1979, p. 23). Tão logo foi ordenado, Vieira afastou-se das missões e passou a lecionar Teologia, Retórica e Filosofia, mais um dado que a economia do filme não deixa entrever. Já Ernest Carel faz questão de lembrar que "no meio de tão agradáveis ocupações, o tempo do magistério passou depressa; ao fim de três anos os superiores pensaram em dedicá-lo aos estudos de teologia e filosofia, e foi grande o seu espanto quando o brilhante professor de eloquência lhe pediu que o dispensassem de tais estudos, pois desejava consagrar-se ùnicamente à instrução dos negros e dos índios, confessando então o voto secreto que havia feito no fim do seu noviciado, de dedicar toda a sua vida à conversão dêstes infelizes. Aprendera mesmo o quimbundo, língua que se fala em Angola, e desejava de todo coração entregar-se à catequização dos índios" (Carel, s.d., p. 12).

[9] Os "Sermões do Rosário" foram pregados na Irmandade dos Pretos de um engenho a partir de 1633, porém uma boa parte deles foram pregados apenas após o regresso do autor ao Brasil em 1681. Publicados pela primeira vez em 1688 sob o título *Maria Rosa Mystica*, não foram informados por Vieira o local e a data da pregação de cada sermão. Em Paiva (1999) encontramos informações acerca da pregação de alguns desses sermões, mas não sabemos precisar se o sermão XXVII foi pregado na década de 1630, como indica o filme, ou apenas na década de 1680. Antônio Soares Amora, por sua vez, afirma que "não há dúvida de que esta série [que Vieira menciona em uma passagem do sermão] é formada pelos sermões XIV, XX e este, que é o XXVII, da série maior, intitulada *Maria, Rosa Mística*, e foi dirigida à Irmandade dos Negros do Rosário (de Salvador), em 1633" (Vieira, 1975, p. 87). E para explicar uma passagem em que Vieira comenta os sessenta anos do domínio espanhol, indicativo de que o sermão teria sido pregado após 1640, Amora acrescenta: "não há dúvida de que este sermão foi dito em Salvador, em uma irmandade de negros devotos da Senhora do Rosário; não há dúvida de que foi o terceiro e último proferido pelo pregador, em 1633, sobre a liberdade dos negros; no entanto, Vieira refere-se aos sessenta anos do domínio espanhol em Portugal (1580-1640), como fato já passado. Como explicar a contradição? É simples: quando, nos anos 70, Vieira começou a reescrever seus sermões, para edição em obra completa, cometeu enganos cronológicos, como o desta passagem. Enganos explicáveis e também justificáveis" (idem).

[10] Ainda que se possa pensar ter sido um lapso da montagem mostrar Trêpa ouvindo a notícia da restauração de Portugal, em 1940, depois do intertítulo de passagem do jovem para o Vieira maduro, é inegável que a distância temporal entre o último sermão proferido por Ricardo Trêpa – o "Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de

conquistar a admiração de D. João IV, o Vieira maduro retoma em S. Luís do Maranhão seu trabalho missionário. Sutilmente percebermos, no filme, o prestígio que Vieira ganha junto ao novo rei graças à sua *lábia*,[11] mas o glorioso trabalho como diplomada e os sucessivos fracassos políticos que o obrigaram a retornar ao Brasil são deixados de lado. Diferentemente, a montagem sugere que Vieira aproveitou a restauração para interceder junto ao rei em favor dos índios, pois coloca lado a lado o "Sermão dos Bons Anos", o primeiro pregado em Portugal, e a carta à D. João IV datada de 6 de abril de 1654, em que o autor avisa que novamente irá a Lisboa para negociar novas leis de apoio aos índios.

Não sem antes por em cena o belíssimo "Sermão de Santa Teresa", destacando dele um trecho em que Vieira lembra a causa indígena,[12] mostra-se D. João IV concedendo ao jesuíta um documento que deixa *os direitos dos índios e justiça melhor acaudelados como é vosso desejo e conveniente*. Mas nem mesmo o apoio do rei conseguiu alterar o estado das coisas no Maranhão, o clero secular e o poder civil não cooperavam. Expulso do Brasil, após ficar detido e cercado no Colégio dos Jesuítas, como o foram muitos padres após a morte de D. João IV, em fins de 1656, a situação de Vieira piorou quando o príncipe D. Afonso comunicou à rainha, até então [1663] no trono, que iria assumir o poder. "O novo governo anulou a defesa dos padres jesuítas e retirou seus privilégios no Maranhão. Os demais membros da Companhia até poderiam retornar à colônia, exceto o seu Geral, o próprio Vieira" (Bulcão, 2008, p. 145).

Sem o apoio régio, num momento de extrema vulnerabilidade, Vieira foi detido pela Inquisição. Conforme André de Barros, os motivos do processo eram os "textos das Sagradas Escrituras, que interpretara, diverso estado da Igreja em tempos futuros que prometia; livros

---

Portugal contra as de Holanda", pregado na Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, na Bahia, em 1640 – e o primeiro sermão pronunciado por Luís Miguel Cintra – o "Sermão dos Bons Anos", pregado na Capela Real, em Lisboa, em 1942 – é realmente curta.

[11] "Captando desde o primeiro instante a simpatia de D. João IV, Antônio Vieira instala-se ao mesmo passo na corte. Não como os fidalgos e criados que por obrigação do cargo habitavam com o rei, mas visitante assíduo, estimado pela conversação viva, atendido pela lúcida compreensão dos negócios do Estado. […] Vieira pela sugestão pessoal, própria dos oradores de lei, pela verbosidade que entorpecia e quase lançava em hipnose o lento D. João IV. *Lábia* chamava ele ao poder sugestivo dessa palavra que o rendia" (Azevedo, 2008, t.I, p. 75-76).

[12] Este é um sermão panegírico dos mais eloquentes pregados por Vieira, quando ele tendo escapado de um terrível naufrágio, acaba *acaso e bem acaso* aportando na ilha de São Miguel e pregando no colégio da Companhia de Jesus. As analogias entre a vida de S. Teresa e a parábola das dez virgens acabam por levá-lo ao episódio do naufrágio de Jonas, rapidamente comparado ao seu: *Testemunhas são os anjos do Céu, cujo auxílio invoquei naquela hora, e não o de todos, senão daqueles somente que têm à sua conta as almas da gentilidade do Maranhão. Anjos da guarda das almas do Maranhão, lembrai-vos que vai este navio buscar o remédio e salvação delas.* E, como era-lhe próprio, aproveita para aproximar os textos bíblicos dos episódios concretos e contemporâneos, questionando quais foram as suas ações, e as ações dos demais jesuítas que o ouviam, em favor dos índios e negros: "Dir-me-eis, que ainda que não tendes agora as boas obras, que tendes propósitos de as fazer depois. E se antes desse *depois* vier o Esposo. […] Se antes desse depois vier a morte? Se antes desse *depois* vos pedirem conta? Atreveis-vos a estar no inferno para sempre?" (Vieira, 1993, p. 847-8, v.3).

que tinha escrito, ou tivera pensamento de escrever, foi a matéria amplíssima, de que lhe formaram crime afetos diferentes" (Barros, 1837, p. 270). Sua situação se agravou quando o trabalho *A esperança de Portugal*, em que defende a ideia de que D. João IV iria ressuscitar para realizar as previsões de Bandarra, foi localizado pelo tribunal. Em *Palavra e Utopia*, é neste ponto que o *flashback* encerra-se e voltamos ao presente da narrativa. Vinte minutos são dedicados ao inquérito de Vieira (26'24'' a 46'15''). Sem chances de defesa, ele é aconselhado a partir para Roma, onde conquista as graças de religiosos importantes, bem como do próprio papa. Anos depois, isso lhe garante, por parte do príncipe D. Pedro, a incumbência de ações diplomáticas por toda a Europa.

Durante os seis anos em que viveu em Roma, Vieira não se desligou do quadro político e econômico de Portugal e do mundo, e nessas viagens continuou a negociar acordos que favorecessem a visibilidade internacional do reino. O momento de passagem do maduro para o velho Antônio Vieira, representado por Lima Duarte, se dá quando em viagem pelo rio Garona, começam as suas enfermidades, motivo pelo qual retornará definitivamente à Bahia. Mas se a reclusão na Quinta do Tanque se deu pela fragilidade de sua saúde, isso não lhe impediu, ao menos segundo a nossa leitura do filme, de continuar sua primeira e principal missão, seu grande desejo, que para a época parecia mesmo uma utopia, a defesa da liberdade dos índios e dos negros.

O filme traz um longo trecho do "Sermão do Espírito Santo", pregado no Colégio dos Jesuítas, quando partiam para o rio Amazonas um grande número de religiosos, nele Vieira salienta a necessidade de se aprender as várias línguas do mundo para catequisar respeitando o outro. Mostram-se ainda suas conferências junto às autoridades religiosas e políticas locais, sua proposta para um justo e viável pagamento pelos trabalhos realizados pelos índios.

Cada vez mais enfermo, Vieira não deixou de escrever cartas indicando seu estado de saúde e a situação do Brasil. Quando lhe era impossível escrever, ditava-as para que o padre José Soares[13] as redigisse. Até a última carta recolhida por J. Lúcio de Azevedo,[14] endereçada a Sebastião de Matos e Sousa a 10 de julho de 1697, pouco antes da morte de Vieira, vê-se sua preocupação com o Reino: "Das cousas públicas não digo a V.M.[cê] mais que ser o Brasil

[13] O padre José era seu "companheiro imutável" (Azevedo, 2008, t.II, p. 319), quem o incitava à compilação completa de todos os seus sermões e escritos morais.

[14] João Lúcio de Azevedo também divide os volumes das cartas de Vieira segundo as diferentes fases. Num primeiro bloco temos as primeiras cartas escritas por ele, entre 1626 e 1646, numeradas de I a XLIX. Depois aparecem as cartas da Primeira Jornada a Roma, entre fevereiro e junho de 1650. Na sequência os Tempos de Missionário, entre junho de 1651 e 1662, e que encerra o primeiro volume. O segundo volume reúne as cartas dos tempos do Desterro e processo em Coimbra e a Segunda Jornada a Roma. Já o terceiro volume traz outras cartas do Desterro e processo em Coimbra, dos Seis anos em Portugal e dos Anos finais na Bahia, além de outras onze cartas inéditas.

hoje um retrato e espelho de Portugal […] de cá escrevem-se mentiras e de lá responde-se com lisonjas, e neste voluntário engano está fundada toda a nossa conservação" (Vieira, 1970, p. 713-4). Vieira é por fim impedido de manifestar publicamente suas ideias antiescravistas, é-lhe negado o direito de votar e ser votado. Do processo que abriu para revogação dessa ordem, mostra-se no filme o resultado atrasado. É o próprio Manoel de Oliveira que traz ao quarto do Vieira já morto o parecer de Roma em que o Padre Geral anula a privação e lhe devolve o direto à voz passiva e ativa.

Devido a essas e outras escolhas que configuram o personagem Vieira de *Palavra e Utopia* podemos dizer que o intuito aqui não é dar conta da personalidade de carne e osso, como é o das outras biografias a que fiz menção, mas sim resgatar nos dados biográficos algo que possibilite ver melhor o gênio literário, o invulgar talento, e resgatar dele as ideias que ultrapassam as preocupações de uma época e continuam a falar ao público contemporâneo.

Da longa história e diversificados projetos, o projeto da liberdade dos povos, o projeto humanístico de Vieira é questão ainda muito atual, e está longe de ser completamente resolvida. A crueldade indizível da escravatura, para a qual Vieira soube encontrar esplendorosa dicção, mudou de forma, mas não deixou de perpassar as relações humanas.[15] Ao enfocar este e não qualquer dos outros projetos vieiristas, que aparecem complementarmente no filme, Manoel de Oliveira convida o espectador não apenas a refletir sobre o seu biografado, mas a repensar o nosso estar no mundo. Retoma sua ideia da "globalização" cultural possibilitada pelas grandes navegações como *dádiva* portuguesa à humanidade, expressa em *Non, ou a vã glória de mandar*, para dizer que foi pela insistência de homens como o padre Antônio Vieira que conseguimos avanços quando ao direito das pessoas e dos povos. Resta-nos questionar quais são os nossos projetos para garantir a concretização futura de ao menos uma utopia presente.

Referências

AZEVEDO, João Lúcio de. **História de Antônio Vieira**. Tomos I e II. São Paulo: Alameda, 2008.

BARROS, André de. **A vida do apostólico padre Antônio Vieira**. Bahia: Typographia do Diário, 1837.

[15] E Oliveira vai voltar mais diretamente a isso em *Um filme falado* quando deixa morrer uma criança que ainda pouco sabe dos conflitos dos homens e dos povos – o filme todo relata esse processo de aprendizagem – na guerra que os norte-americanos vem chamando de *terrorismo*.

BULCÃO, Clóvis. **Padre Antônio Vieira**. Um esboço bibliográfico. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CAREL, Ernest. **Vida do padre Antônio Vieira**. Tradução de Augusto Souza. São Paulo: Editora Assunção Limitada, [s.d.].

CEIA, Carlos. Fabula. In: **e-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia**. Disponível em: <http://www. edtl.com.pt/index.php>.

CIDADE, Hernâni. **P.e António Vieira. A obra e o homem**. 2.ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

MONTEIRO, Miguel (Org.). **Cinema & História**. 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

PAIVA, José Pedro (Coord.). **Padre António Vieira, 1608-1697**: bibliografia. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do Sacramento**. A unidade teológica-retórica-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Edusp/EdUnicamp, 1994.

VIEIRA, António. **Sermões**. Prefaciados e revistos pelo Ver. Padre Gonçalo Alves. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993. 5v. (Obras completas do padre António Vieira).

_____. **Cartas**. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970. 3 v.

_____. **Sermões**: problemas sociais e políticos no Brasil. Seleção, apresentação, introduções e notas de Antônio Soares Amora. São Paulo: Cultrix, 1975.

JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE: NA LITERATURA E NO CINEMA

Héder Junior dos Santos (CNPq)
FCL – UNESP - Assis

Romance e filme: uma recriação propriamente dita?

Ao nos depararmos com uma obra cinematográfica que toma por base um texto literário, múltiplas questões se apresentam nesse entrecruzamento de formas e conteúdos. A primeira vista, somos levados a considerar o caráter de fidedignidade empregado pelo cineasta em relação ao texto de origem, isto é, somos instigados a observar em que medida o filme se vale de certos elementos próprios da literatura e quais as mediações utilizadas/ necessárias

para trazer para as telas uma releitura peculiar da diegese literária, que por sua vez, se apresenta com códigos dispares de manifestação. Um exame de tal entrelaçamento já nos apresentaria pontos conflitantes, principalmente, pelo fato de nos colocarmos em face de duas obras confeccionadas em solos-históricos distintos (tempo e espaço) e autores municiados de sensibilidade, perspectivas e intenções particulares, ou seja, cada qual tem por objetivo "contar uma história", mas é claro, cada um a sua maneira.

Esse foi o caminho percorrido até recentemente pela crítica especializada, que se debruçava sobre a película munida de juízos que ansiavam por traçar um paralelo sumarizante dos conteúdos conjugados entre livro e filme, deixando para segundo plano o aspecto da especificidade dos meios, além de se esquecer que o filme não apenas dialoga com seu texto-fonte, "mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos" (XAVIER, 2003, p. 62). Ao que tudo indica, esses sim seriam os óculos mais fecundos para se analisar uma obra fílmica que pretende "adaptar" um romance que revisita a história da França oitocentista por meio da trajetória de um sóciopata, em crise com sua condição existencial e o meio circundante. Estamos nos referindo ao filme *Perfume – a história de um assassino* (2006), dirigido por Tom Tykwer e o romance homônimo do alemão Patrick Süskind, publicado em 1985.

O referido filme carrega consigo inúmeros resquícios de fidelidade à obra literária no que se refere ao plano conteudístico, ou seja, a fábula romanesca aparece fartamente na película: não ocorre nenhuma espécie de transgressão espaço-temporal, não há deslocamento do tempo diegético do romance (anacronismo ou atualização). O narrador cinematográfico nos coloca novamente no contexto histórico da França da metade do século XVIII (1738 – 1767), é importante destacar que esses são os anos que antecedem à revolução francesa (1789), um período marcado pelo espírito de apatia e massacre monárquico frente aos ideais burgueses de emancipação econômica, social e cultural. Como já é possível notar, o filme margeia as crises oriundas das mudanças político-estruturais da França, que iria do esfacelamento do regime nobiliárquico à pretensa consolidação de um pais regido pela democracia.

Dessa forma, ao confrontarmos livro e filme, observamos também que os diálogos passam por um farto processo de aproveitamento. Nesse horizonte, as personagens e seus destinos são recorrentes do romance de Süskind. Guardadas as devidas proporções, no filme, suas vicissitudes condizem em inúmeros aspectos àqueles fomentados pelo narrador romanesco, além de receberem um tratamento tipificado, elas são figuras verificáveis

(verrossímeis) na realidade recortada pela economia da obra, salvo o protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, carregado de profundidade psicológica em ambas as ficções. Em outras palavras, estamos em face de uma "adaptação propriamente dita[1]", em que "não há alteração da história, nem de tempo, nem de localizações, nem de personagens. Os diálogos refletem apenas as emoções e os conflitos presentes no original" (COMPARATO, 1996, p. 331).

Nesse contexto, esse trabalho analisa o filme *Perfume – a história de um assassino* tomando por base a trajetória do anti-herói Jean-Baptiste Grenouille, um homem pobre, branco e citadino, e também as condições histórico-sociais emolduradas pelo narrador cinematográfico que propiciaram sua condição humana de sóciopata. Portanto, propomos uma análise dessa metaficção historiográfica levados por um narrador coercitivo, que interpõe-se na narrativa, organiza e costura a trama, e que descortina uma história, não mais do ponto de vista da monarquia sobre o assunto, mas a partir da excentricidade, da exceção, colado à ótica de uma figura marginalizada, que não teria *locus* e vocalidade no discurso oficial da história. Para isso, partimos de alguns pressupostos: a ficcionalidade como valor estético; da existência de uma consciência construtiva cultivada por Patrick Süskind e Tom Tykwer; a ficção como mediadora de verdades ou realidades mentais e sociais elaboradas histórica ou socialmente, e que essa verdade ou realidade ficcional ocorre pela forma.

O perfume: a história de um assassino ou a busca de uma identidade

Desde o início do filme *Perfume – a história de um assassino*, somos informados de importantes elementos que efetuam sua costura discursiva. Já na cena inicial, somos colocados em face de um sujeito (que o narrador ainda não informou, mas que logo o leitor da sentença nos deixará claro ser Jean-Baptiste Grenouille, um aprendiz de perfumista) que é achatado pela câmera numa parede rugosa e escura, colocando-o numa posição de oprimido. Ainda como expectadores, não sabemos os reais motivos que levaram aquele indivíduo ao julgamento do tribunal, enquanto somos avisados da brutalidade com que será morto em alguns dias. Esse acontecimento pertence ao desfecho da narrativa, e ao ser colocado já na abertura do filme, nos faz ficar curiosos acerca dos episódios que levaram Jean-Baptiste àquela situação. Isso é bastante recorrente em narrativas de suspense, já que toma o leitor pela bisbilhotice. Não obstante, nos perguntamos qual seria a trajetória degradante desse sujeito? Como é possível entrever, o enredo fílmico se apresenta *in ultima res*[2].

[1] Termo cunhado por Doc Comparato em *Da criação ao roteiro*.
[2] Segundo os estudos de teoria da narrativa, um enredo *in ultima res* quer dizer que o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento que pertence ao desfecho da diegese.

Em meio a acalorados gritos da comunidade em êxtase, a câmera vai se aproximando do protagonista até adentrar no nariz do mesmo e dissolver o plano em preto e os letreiros em branco deixarem claro que conheceremos a história de um assassino, como nos títulos do livro e do próprio filme em questão. Cinematograficamente, é comum que essa sobreposição do branco no preto anuncie que não teremos uma narrativa pacífica, mas sim marcada por crises e conflitos, ou melhor, que algo de ruim está para acontecer. Assim, o percurso da câmera até o nariz de Jean-Baptiste Grenouille pode ser interpretado como se o narrador fílmico já antecipasse que será através dessa qualidade sensível (olfato) que o protagonista captou e assimilou o mundo circundante e os dilemas de lá provindos.

A "questão dupla do narrador" também é colocada pelo filme, isso se dá pelo recurso da *voz over* que nos faz conhecer mais detalhes do que aqueles fomentados pelas imagens. Em certos sentidos, essa voz olímpica tem uma função pedagógica dentro da trama, de ir tecendo e amarrando os sentidos do filme. Importa destacar que chamamos de "questão dupla do narrador" o fato de haverem duas instâncias narradoras já conhecidas daqueles que se debruçam sobre a sétima arte. Tanto a voz sobreposta às imagens, que ordena o que vai contar, quanto a própria câmera, que vai nos mostrando esse "cosmos possível" à luz de suas vontades. Há um corte e somos levados para um mercado de peixes, local onde Jean-Baptiste nasce. Esse inicio já demonstra certa autonomia do enredo fílmico em relação ao literário. No romance de Patrick Süskind, a história de Jean-Baptiste é arranjada em chave causal, ou seja, respeitando a linearidade da cadeia *ab ovo*[3].

Podemos considerar que o filme tráz à baila uma França decadente, pobre, suja e bastante propícia para o aflorar de uma subjetividade em crise. Não temos uma "glamourização" do espaço, pelo contrário, o filme utiliza-se do modo de representação realista como fio condutor. Somos colocados em contato com a plebe, não com a monarquia do período. Nesse sentido, há um aproveitamento da perspectiva proposta pelo romance, que logo nas primeiras páginas nos expressa:

> Na época em que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijo, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés fedia enxofre; dos curtumes, as lixívias corrosivas; dos matadouros fedia sangue coagulado. Os homens fediam a suor e roupa não lavadas; da boca eles fediam a dentes estragados,

[3] Quando não há anacronias no desenvolvimento do enredo, isto é, os fatos são apresentados a partir da lógica cartesiana de causa e efeito; assim, a fábula é narrada com início, meio e fim, nessa ordem.

> dos estômagos fediam a cebola e, nos corpos, quando já não eram bem novos, a queijo velho, a leite azedo e as doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fedia sobre as pontes e dentro dos palácios. Fediam os camponeses e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fedia a nobreza toda, até o rei fedia como um animal de rapina, e a rainha como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva e destrutiva, manifestação de alguma vida, a vicejar ou a fenecar, que não fosse acompanhada de fedor. (SÜSKIND, 1985, p. 5-6)

Como podemos entrever, o caráter degradante do odor é utilizado para marcar o espírito decadente que perpassa os espaços privados e públicos. Plebe, clero e monarquia estão na mesma condição. As relações humanas são marcadas por uma pobreza exacerbante. Evidentemente, romance e filme buscam um efeito sinestésico ao provocarem a aglutinação de diferentes sentidos, mas ao nosso ver, o fedor abre espaço para falar de uma condição decadente que transcende aos limites de classes sociais; segundo o trecho transcrito; todas as entidades padeciam de um mesmo mal: o espírito decadente e desnorteador de seu tempo, corporificadas ao cheiro ruim que pairava pelas cidades francesas, em especial, por Paris, a mais populosa cidade da Europa no período enquadrado pela diegése fílmica. Assim, o odor é utilizado alegoricamente como sintoma sutil de um tempo em crise, e que logo fomentaria a luta burguesa por sua emancipação.

É nesse solo-histórico que nasce Jean-Baptiste Grenouille no filme. Rejeitado pela mãe como acontecera com seus outros cinco irmãos, o protagonista morreria, se não fosse dotado de uma capacidade "única e fenomenal", para utilizar os termos do narrador, de captar o mundo fétido que o cercava desde então. No campo expressivo, a câmera torna-se subjetiva à Grenouille; por meio do campo-contra-campo, vai nos descortinando a podridão do mercado, seus sujeitos e seus produtos. É curioso que ele nasça num mercado, o espaço do capital por excelência, pois como buscaremos evidenciar, há um processo de coisificação do protagonista, ele será marcado por um contexto de exploração por quase toda a película, é mais um acessório das coisas inertes. Isso é até verossímil para a economia da obra, pois resulta no nó-gordio da mesma: um sujeito que buscará sentido para sua existência, que consegue pensar sua própria condição de explorado, de se ver como mais um produto na prateleira mercantilista. Importa lembrar que para o pensamento burguês, "a mercadoria é uma coisa natural, sólida, cuja causa é relativamente sem importância, secundária: sua relação com tal objeto é de puro consumo" (JAMESON, 1985, p. 147). Assim sendo, somente por meio do conflito entre homem e destino, natureza ou realidade empírica, o mundo "pode ser narrado através de categorias puramente humanas e sociais" (JAMESON, 1985, p. 149).

Nesse tempo do "salve-se quem puder", Jean-Baptiste toma consciência de que a sociedade o tornou um homem abstrato, sem qualquer particularidade social, e será utilizando de sua potencialidade olfativa, que Grenouille marcará seu lugar no mundo, pois como nos fala o narrador fílmico, Jean-Baptiste se levantou como um dos mais "talentosos e conhecidos personagens de seu tempo [...] e se o nome dele foi hoje esquecido é apenas porque toda sua ambição se restringia a um domínio que não deixa vestígios na história. O fugaz domínio do aroma" (grifo nosso). É importante destacarmos que não tomamos a personagem como existente no tempo conformado pela obra em análise; mas que entendemos a reiteração proposta acima pelo narrador como uma forma de legitimar o discurso que narra, isto é, de elaborar um anti-herói verossímil, em consonância com os fatos ficcionais.

Ao ser enviado para o orfanato da Sra. Gaillard, Jean-Baptiste torna-se, "uma fonte de renda como os outros", como nos dá a conhecer o narrador. Não é tratado como um indivíduo munido de particularidade, mas como mais um número a acrescentar benefícios nas rendas de Gaillard. Não tem regalias, nem atenção devida quando recém-nascido. É nesse espaço cheio de crianças fragilizadas, regidas pela lógica da agressão física como forma punitiva para qualquer deslize às normas pessoais da mantenedora, que o protagonista passa sua infância. Nessa micro-estrutura social em que se vigia e se pune, os direitos básicos são deixados de lado, as cenas de violência são constantes; carinho e afeto são vocábulos inexistentes. Dessa forma, o filme nos faz perceber que essa ordenação social forma um indivíduo frio e calculista, desapegado a sentimentalismos, por nunca os ter tido. Portanto, Jean-Baptiste reflete quando adulto, muito dessa (de) formação.

Seu desenvolvimento é peculiar. Aos cinco anos, apenas balbuciava palavras, por outro lado, se acentua o olfato como fonte de informações acerca da realidade circundante e de si mesmo, isto é, as qualidades olfativas como instrumento de intelecção do real. O narrador mostra-se bastante apegado à Grenouille, ele não desautoriza essa forma peculiar de leitura de mundo, não confere um olhar estranhado a essa situação, como acontece com as crianças do orfanato, que se inquietam com sua presença, agredindo, menosprezando e colocando de lado, pelo contrário o narrador mostra-se bastante empenhado em transcrever em imagens aquilo que só

é captável por Grenouille; para o protagonista, não havia uma correspondência exata entre a linguagem e a essência das coisas, questão bastante perseguida pelos filósofos ao longo da trajetória humana, principalmente os nominalistas do período medieval. A título de exemplificação, podemos evocar a cena em que o pequeno Jean-Baptiste está deitado de olhos fechados, tentando nomear os elementos do real.

A câmera se deleita no percurso estabelecido pela curiosidade de Grenouille e ao chegar numa rã, não consegue inteligir sobre o que seriam os girinos que a acompanham. Essa falta de identificação objetiva esconde pistas interessantes acerca da condição existencial de Jean-Baptiste. Municiado de um meio peculiar de compreensão do real, bastante potente, o anti-herói corporifica um sujeito em metamorfose, assim, ele recebe da narrativa uma ornamentação em chave de grotesco; sua característica destoante ao meio em que está alocado imputa no mesmo uma posição de vantagem frente ao mundo, mas sua condição social o rebaixa. Uma interpretação sobre esse caráter fantástico seria interessante, mas a nosso ver, o filme dá uma forma sintética a um sujeito sensível que assimila as crises de seu tempo histórico (1738 – 1767), ou melhor, desprovido de pai e mãe, Jean-Baptiste é filho de seu tempo e semente de seu terreno social. O fato de "Grenouille" significar girino, em francês, identifica-o a essa condição de homem em processo de transformação. É chamado pela *voz over* de "bactéria resistente", aquela que se adapta às situações de seu meio, com a finalidade de se manter viva, para então corporificar um novo indivíduo. Se a revolução burguesa provoca uma mudança sócio-estrutural, Jean-Baptiste anuncia nos anos antecedentes, um sujeito que não se enquadra às mudanças, ou seja, que não as compreende racionalmente. Mais do que propor uma metamorfose particular, o narrador fílmico parece mostrar sensivelmente que a transformação se deu de forma problemática para a classe dos mais desfavorecidos. Em outras palavras, estamos em face de uma personagem desnorteada, que não consegue se enquadrar em seu solo-histórico, que por sua vez, se apresenta predatório e pretensamente unificador, que lhe furta a individualidade e o coloca na condição de mercadoria ou neo-escravo. Daí podermos inferir que é a sagacidade desse homem formado longe dos modelos clássicos que vai garantir e permitir que o mesmo busque compreensão de si num mundo caótico.

Os outros dois contextos em que o protagonista é explorado recaem na sua adolescência e na fase adulta. Se o estado pagou à Sra. Gaillard para mantê-lo num orfanato, a mesma se vê no direito de vendê-lo ao curtumeiro Grimal por sete francos. Nessa sua nova

vida, o protagonista trabalha "duro quinze, dezesseis horas por dia, no verão e no inverno", informa o narrador. Estamos em face de um contexto de exploração e alienação por meio do trabalho escravo, já que o mesmo não parece receber nenhuma forma de recompensa que não seja comida e moradia. A outra forma de exploração se estabelece com uma segunda compra de Jean-Baptiste, dessa vez pelo perfumista falido Baldini, esse vê no protagonista a possibilidade de fazer fortuna utilizando de suas capacidades olfativas. Como se nota, na cidade a opressão se materializa por meio da utilização exacerbada das capacidades elaborativas de Grenouille com as fragrâncias, isto é, sua inventividade é furtada em nome da busca por rendimentos para Baldini e sua satisfação moral em ser conhecido e respeitado.

É a partir desse momento que se intensificam as crises de Jean-Baptiste. Primeiramente, ele intenta captar e reproduzir os aromas do mundo. Com Baldini, aprende a lógica racional de formulação de perfumes, com seu método dos treze elementos e acordes. Isso se refletirá na morte das treze mulheres, que terão suas fragrâncias apreendidas e preservadas com a finalidade de elaborar um perfume catártico. É imperioso mencionar que a existência de tal possibilidade é fomentada no filme através uma lenda egípcia que o mesmo Baldini conta à Jean-Baptiste. Portanto, o caráter verossímil do plano do protagonista se dá em duas linhas que se entrelaçam, a científica e a lendária. Tudo isso pautado pelo hedonismo característico do sóciopata, tendo em vista que o mesmo acredita que com tal formulação seria lembrado no mundo, ou então, não passaria despercebido, como sempre aconteceu. Ao que parece, temos uma personagem em crise de identidade buscando solucioná-la. Isso se torna mais palpável através da cena em que Jean-Baptiste vai para Grasse. Ao adentrar numa caverna, no alto de uma montanha, percebe que é o único elemento orgânico carente de fragrância. Nesse momento, é nítido o caráter sagrado da montanha, enquanto símbolo de revelação[4]. Como verbaliza a *voz over*, "pela primeira vez na vida, ele percebeu não ter odor próprio. E que a vida toda ele havia sido insignificante para todos. O que ele sentia agora era o medo do próprio esquecimento. Era como se ele não existisse".

É nesse contexto que Grenouille deflagra seu plano, mata treze mulheres típicas, como a camponesa, a prostituta, as gêmeas e a freira. Ele capta suas essências. Para ele, "o perfume é a alma das pessoas", informa a diegése fílmica. É preso e levado à condenação. Realiza-se a

[4] A esse respeito ver Mircea Eliade em *História das Religiões,* ou mesmo, *O sagrado e o profano.*

costura discursiva, já que voltamos à primeira cena do filme, mas agora já conhecedores da trajetória de Jean-Baptiste.

Considerações finais

O que o filme *Perfume – a história de um assassino* propõe é revisitarmos a história oficial da França seguindo os passos de Grenouille, tomando por base uma pretensa fidelidade conteudística com o romance homônimo de Patrick Süskind. Em ambas as ficções fica clara a intenção em narrar uma história num viés diferente daquele que conhecemos nos livros. Há uma espécie de questionamento sobre a veracidade de tais relatos, ou ao menos, uma proposta de reconfiguração da mesma levando em consideração a perspectiva de uma personagem marginalizada em seu meio, e fartamente, explorada. Num percurso marcado por violência nas relações humanas, Grenouille corporifica e reflete as crises, tensões e angustias do tempo em que está conformado. É filho de seu tempo, como demarcamos em nossa análise. Guardadas as devidas proporções, é como se o mesmo representasse o espírito desnorteador de seu tempo, e sua busca hedonista por um perfume catártico se relacionasse à falta de sentido do mundo moderno, fomentados por uma França em transição, de uma estrutura sócio-política baseada na monarquia à luta pela emancipação da burguesia. Ao que tudo indica, o fato de Jean-Baptiste ser carente de aroma (logo, de uma existência substancial) indica, em chave crítica, o lugar da plebe no redemoinho do processo de democratização francesa.

Referências

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FREIRE, Rafael; SILVA, Marcel V. B. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. **Crítica cultural**, v.2, n.2, 2007.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume**. Rio de Janeiro: Record/ Altaya, 1985. (Coleção Mestres da literatura contemporânea).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

SONS, CORES E SÍMBOLOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *THE GREAT GATSBY*

Jassyara Conrado Lira da Fonseca
Márcio Thamos
FCL – UNESP – Araraquara

De um modo geral a literatura norte-americana tem com o cinema uma relação de proximidade, existem muitas adaptações de obras de grandes autores, como por exemplo: Hemingway, Tennessee Williams e Henry James. Fitzgerald possui três de suas obras em versões fílmicas, além de O Grande Gatsby (1926, 1949, 1974 2 2000), O Último Magnata (1976) e o mais recente O Curioso Caso De Benjamin Button (2008). O Grande Gatsby contou, até o momento, com outras quatro versões homônimas, sendo que a primeira data da época do cinema mudo. Há uma nova versão sendo filmada pelo diretor Baz Luhrmann com data de lançamento prevista para o final de 2012. A utilizada nesse estudo é a de 1974 do diretor Jack Clayton e roteiro de Francis Ford Coppola.

O cinema, segundo Stam (2003), desde seu primórdio, procurou criar um estatuto de análise particular, considerando suas importantes diferenças em relação às outras artes e legitimando seu valor. Porque, na opinião do autor, o cinema é capaz de mostrar a realidade de maneira muito mais objetiva, diferentemente de outras artes. No entanto essa distância estabelecida não impende que estudos de teoria literária sirvam para análise de uma narrativa fílmica, já que ajuda a compreender os aspectos narrativos comuns e a visualizar possíveis intersecções.

A arte cinematográfica é nova e muda constate e rapidamente. Seus realizadores precisam utilizar-se dos novos mecanismos sem esquecer-se de bons exemplos do passado. Um bom cineasta aproveita as novas tendências na tentativa de criar algo que não tenha um sucesso efêmero. As adaptações de *The Great Gatsby* assistem e participam da evolução da sétima arte, já que primeira versão – de 1926 integra o cinema mudo e a mais recente ainda por ser lançada – está sendo filmada em terceira dimensão. O romance perdura no tempo, todavia algumas dessas adaptações já foram esquecidas, resta ao leitor e espectador de *The Great Gatsby* esperar pelo futuro. Sem perder de vista as experiências e lições do passado, como ensina Nick Carraway ao terminar sua narrativa: *So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.* (FITZGERALD, 1994, p.188) [1]

1 E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado. (FITZGERALD, 1980, p.156).

O fato de o romance contar com tantas adaptações já anuncia o encantamento que desperta no público. Por trás da famosa história de amor entre Daisy e Gatsby há um panorama social e político que não envelhece. E o que explica melhor o fascínio da história é a bem elaborada e sucinta maneira de narrar de Fitzgerald. Erza Pound escreve em seu ABC da literatura a respeito dos clássicos: *Ele é um clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível.* (2001, p.22) Essa característica pode ser atribuída a *The Great Gatsby* que consegue manter-se jovial e interessante para um novo público.

Nesse artigo a adaptação será estudada em três aspectos importantes para o romance, que na versão fímica tornam-se essenciais. Sendo eles: a trilha sonora, o figurino e as imagens simbólicas transpostas para o cinema. As escolhas do diretor, Jack Clayton e do roteirista Francis Ford Coppola, mantém-se muito próximas à cadência do texto original. Os diálogos entre as personagens e a narração de Nick Carraway – que permanece no filme – são quase integralmente da obra literária. No entanto, a maior diferença existente é que a adaptação de 1974 explora com mais ênfase a história de amor de Gatsby e Daisy e por isso conta com cenas ausentes na obra de Fitzgerald. Isso porque a perspectiva da narrativa literária está toda no narrador e isso o impossibilita de presenciar, e consequentemente de narrar, as cenas íntimas do casal.

As escolhas feitas na composição da narrativa fílmica permitem que ela (...) *suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem do próprio tema.* (EISENTEIN, 2001) A adaptação de Clayton e Coppola é bastante eficiente, não por manter fidelidade ao original, mas por utilizar-se do texto de Fitzgerald e o colorir com uma riqueza de imagens muito bem escolhidas que contribuem para a construção de uma nova obra de arte.

A trilha sonora na Era do Jazz

O filme de Clayton tem o maestro e arranjador Nelson Riddle assinando a supervisão musical. Essa versão do romance ganhou dois prêmios da Academia, sendo um deles pela trilha sonora. Um filme ambientado na década de 20 possui muitas referências musicais que funcionam como ponto de partida. *The Great Gatsby* (1974), contudo, teve um trabalho de criação bastante original do maestro. Riddle compôs alguns importantes temas para essa obra. Temas que auxiliam na criação de uma atmosfera romântica e nostálgica para o casal Gatsby e Daisy. O romance dos dois norteia as escolhas do cineasta e por isso dá o tom do filme.

O texto de Fitzgerald conta com diversas referências a música. Esse é um aspecto essencial na criação de uma atmosfera de euforia nas festas de Gatsby. Nos bailes oferecidos

pelo protagonista da história há orquestras tocando sucessos da época e convidados dançando freneticamente o foxtrote. Existem também muitos artistas da Broadway que comparecem a essas festas e se expõem em pequenos espetáculos comentados pelo narrador.

Além das referências diretas a musica, há também comentários sobre a musicalidade da voz das personagens (Daisy e Jordan) e dos sons da natureza. Há por toda história muitos momentos em que Nick ou outra personagem dá atenção a alguma canção ou a sonoridade de outros elementos em cena.

> The wind had blown off, leaving loud, bright night, with wings beating in trees and a persistent organ sound as the full bellows of the earth blew the frogs full of life. (FITZGERALD, 1994, p. 27)[2]
>
> There was music from my neighbour's house through the Summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whispering and the champagne and the stars. (p.45)[3]
>
> Daisy and Gatsby danced. I remember being surprised by his graceful, conservative fox-trot – I have never seen him dancing before. (FITZGERALD, 1994, p. 112).[4]

A voz de Daisy, sempre presente na narrativa de Nick, ecoa como uma canção. Uma voz atraente que persegue Gatsby e o leva a conquistar um império a fim de reaver o tempo e o romance do passado. O som que consegue transpor os obstáculos do tempo atrai o protagonista como uma energia magnética sempre para perto dela e por fim, o leva a derrocada total. Mas às vezes a conotação assumida pela voz de Daisy é de tristeza e melancolia, como se quem a escutasse pudesse antecipar o final daquela história. Era uma voz imortal porque jamais deixaria de integrar o interior de Gatsby: *I think that voice held him most, with its fluctuating, feverish warmth, because it couldn't be over-dreamed – that voice was a deathless song.* (FITZGERALD, 1994, p.103) [5]

Em uma narrativa fílmica a trilha sonora assume um importante papel, antecipa momentos de suspense e também é capaz de aliviar tensões. Em *The Great Gatsby* (1974), além de dar pano de fundo para as festas oferecidas por Gatsby e a algumas cenas de dança, anuncia cenas e diálogos ansiosos ou angustiados. Além disso – e o que é mais relevante para

[2] O vento cessara, deixando um som persistente de órgão, como se os pulmões da terra enchessem as rãs de vida. (p.22).
[3] Nas noites de verão, chegava música até mim, vinda da casa de meu vizinho. Em seus jardins azuis, homens e moças iam e vinham em meio dos sussurros, do champanha e das estrelas. (p.36).
[4]Daisy e Gatsby dançaram. Lembro-me que me causou surpresa a maneira graciosa, conservadora, com que Gatsby dançava o foxtrote; eu jamais o vira dançar antes. (p.92).
[5] Penso que aquela voz era o que o prendia mais, com seu calor flutuante, febril, pois que não podia ser ultrapassado pelo seu sonho: aquela voz era uma canção imortal. (p.84).

essa adaptação – cria uma atmosfera romântica para os encontros vespertinos de Daisy e Gatsby.

A lista de músicas que compõem essa trilha é extensa – no entanto assim como o romance – faz várias referências à musicalidade, o filme conta com diversas canções compondo a diegese. O número de músicas extradiegéticas quase se iguala ao número de canções que são dançadas, escolhidas ou comentadas pelas personagens. Segundo Vayone pode-se entender: "Por definição, a música extradiegética não indica aquilo que vê um personagem porque ela se situa fora de sua história. Ela é, ao contrário, um índice da voz narrativa." (1989, p. 147)

Existem duas cenas nas quais a música diegética ganha em importância, ambas ausentes no texto original. A primeira aqui analisada trata-se de um pedido de Daisy a Gatsby de que usasse seu uniforme mais uma vez, a fim de que bailassem como há oito anos fizeram. Através da canção tocada – *My favorite beau*[6] − do figurino utilizado e da atmosfera romântica em um enorme salão vazio iluminado por uma única vela o casal consegue recriar um momento essencial para o romance deles.

E a outra cena referida mostra o momento em que Gatsby decide aproveitar a piscina no último dia de verão e antes de entrar na água coloca um disco no tocador. A canção é *When you and I were seventeen*[7], ao som dela, deita-se em uma bóia e deixa que o vento embale seus movimentos. Uma atmosfera de nostalgia pelo tempo passado e não recuperado cerca o protagonista. Poucos minutos depois, é assassinado por George Wilson, que se mata em seguida. A história não se encerra nesse momento, entretanto a trajetória de Gatsby, sua ascensão e declínio, termina assim.

O figurino em *The Great Gatsby*

Como já foi mencionado, a adaptação fílmica ganhou duas estatuetas do Oscar: uma pela trilha sonora e a segunda concedida a Theoni Aldredge pelo figurino. A criação de um figurino de época é tarefa que requer muita pesquisa, todavia a década de 20 conta com diversas referências e marcas inconfundíveis, por tratar-se de um momento de transformação muito importante para a moda (SVENDSEN, 2004). Curiosamente algumas heranças desse período perdura hoje como caimento e conforto. A década frequentemente reaparece como inspiração de muitos estilistas em toda parte do mundo.

[6] Meu parceiro favorito.
[7] Quando eu e você tínhamos dezessete anos.

Na cena comentada na sessão anterior, na qual Daisy e Gatsby recriam um baile em que dançaram há oito anos, o trabalho da figurinista torna-se essencial para a criação de uma atmosfera nostálgica que remete a momentos mais ternos e simples. Visto que a década de 20 tem uma moda muito peculiar e bem caracterizada no imaginário popular, era importante afastar-se dela ao criar uma cena em *flashback.* Aldredge consegue rejuvenescer Mia Farrow dando-lhe um vestido bem justo na cintura, como era o costume no período retratado, e adornando-lhe o cabelo e o vestido com pequenas rosas coloridas. A atriz parece mesmo mais jovem e a partir daí, é trabalho de Farrow mostrar-se mais inocente e romântica. Robert Redford usa de novo seu uniforme militar. Para ambas narrativas o uso do uniforme é muito significativo porque Gatsby não possuía roupas civis e a vestimenta lhe esconde sua origem e lhe dá uma aparência de galanteador.

Existem diferenças evidentes na maneira de se vestir de Daisy e Gatsby. Os vestidos da moça são sempre de cores claras e tecido fluídos, enquanto o protagonista além de abusar na utilização de diferentes cores e tecidos, também não poupa a mistura desses elementos no mesmo traje, o que lhe dá um ar de forçada elegância ou ainda pior, de equivocado exagero. É curioso o uso de cores que o protagonista faz, por vezes ele consegue ter a imagem de elegância almejada, mas em outras acaba errando ao combinar muitas cores ou tecidos diferentes.

Daisy Buchanan e Jordan Baker são imagens acabadas de elegância e sofisticação. As duas jovens mulheres são retratadas por Fitzgerald e essa imagem é transposta para o cinema de maneira impecavelmente bem arrumada. Suas escolhas são baseadas tanto na moda quanto nas condições climáticas e parecem sempre bem sucedidas, já que a todo instante, se mostram impenetráveis aos efeitos do calor. Enquanto os homens além de visivelmente sofrerem com o calor, parecem ter seus juízos afetados pelo aumento drástico na temperatura.

> An hour later the front door opened nervously, and Gatsby, in a white flannel suit, silver shirt, and gold-coloured tie, hurried in. He was pale, and there were dark signs of sleeplessness beneath his eyes. (p.91)[8]
>
> The room, shadowed well with awnings, was dark and cool. Daisy and Jordan lay upon an enormous couch, like silver idols weighing down the own white dresses against the singing breeze of the fans. (FITZGERALD, 1994, p.121).[9]

[8] Uma hora mais tarde, a porta da frente abriu-se nervosamente, e Gatsby, com um costume branco de flanela, camisa de seda e gravata de um tom dourado, entrou, apressado. Estava pálido e suas olheiras revelavam longas horas de insônia. (p.73).

[9] A sala, bem ensombrada com cortinas, era escura e fresca. Daisy e Jordan estavam sentadas em um enorme divã, como ídolos de prata que servissem como pesa-papéis pousados sobre os seus próprios trajos brancos, defendendo-os contra o vento rumorejante dos ventiladores.

A maneira indiscreta de se vestir do protagonista é comentada por algumas personagens. Como em ocasião de um almoço na casa de Daisy, Tom Buchanan e Nick notam o ridículo de se usar um terno alaranjado. Mas sem dúvida a cena mais importante em relação ao figurino na adaptação – e no romance também – ocorre dentro do *closet* de Gatsby, na presença de Daisy e do narrador, ele decide mostrar-lhes sua enorme coleção de camisas. Aquela ação despropositada leva o protagonista a um estado frenético e ele começa a atirar as camisas por todos os lados, enchendo aquele pequeno espaço com cores, texturas e movimento.

> Recovering himself in a minute he open for us two hulking patent cabinets which held his massed suits and dressing-gowns and ties, and his shirts, piled like bricks in stacks a dozen high.
> 'I've got a man in England who buys me clothes. He sends over a selection of things at the beginning of each season, spring and fall.'
> He took out a pile of shirts and began throwing them, one by one, before us, shirts of sheer linen and thick silk and fine flannel, which lost their folds as they fell and covered the table in many coloured disarraway. […]While we admired he brought more and the soft rich heap mounted higher – shirts with stripes and scrolls and plaids in coral and apple-green and lavender and faint orange, with monograms of Indian blue. Suddenly, with strained sound, Daisy bent her head into the shirts and began to cry stormily. (FITZGERALD, 1994, p.99).[10]

Tanto Gatsby com o frenético lançamento de camisas, quanto Daisy com o seu inapropriado choro surpreendem Nick, que atribui a estranheza daquilo ao estado de espírito exaltado que dois amantes separados pelo tempo certamente teriam em um reencontro. Mas esse estranhamento do narrador atinge também o leitor e está totalmente dentro de propósito. A grande derrocada de Gatsby, o inevitável fracasso de seu sonho começa a se anunciar já nesse primeiro encontro.

A felicidade de Gatsby dependia tanto da presença de Daisy que já se anuncia impossível no choro dela. A pretensa emoção da moça por estar em presença de seu amor do

[10]Recobrando, passado um minuto, o seu equilíbrio emocional, abriu, para nós, dois guarda-roupas enormes, que continha uma quantidade imensa de ternos, *robes-de-chambre*, gravatas e camisas, estas últimas empilhadas, às dúzias, em altos montes, como tijolos.
− Tenho na Inglaterra um homem que me fornece roupas. No começo de cada estação, primavera e verão, ele me envia uma coleção de coisas.
Apanhou uma pilha de camisas e pôs-se a lançá-las, uma a uma, diante de nós: camisas de puro linho, de pesada seda, de fina flanela, as quais se desdobravam ao cair, cobrindo a mesa, numa confusão de cores. Enquanto as admirávamos, ele apanhou outras mais – e a rica e macia pilha mais se elevou: camisas listradas, lisas, de peitilho pregueado, cor de coral, verde-maçã, lavanda, cor de rosa claro, com monogramas e fios de seda azul. De repente, lançando um som tenso, Daisy inclinou a cabeça sobre as camisas e pôs-se a chorar ruidosamente. (FITZGERALD, 1980, p. 80-81).

passado, refeito e bem sucedido, é na verdade um lamento por ser consciente da impossibilidade desse relacionamento. Daisy não se casou com Tom por amor. Tampouco agiu por amor ao desistir do retorno do seu herói de guerra. Então não seria o amor que lhe moveria a largar tudo o que tinha com Tom e fugir com esse novo rico bizarro e terno. A única coisa que Daisy poderia fazer em nome do amor era manter um caso com Gatsby. Naquela hora se entristeceu pelo sentimento de perder algo nostálgico e romântico que esteve suspenso por muito tempo.

As imagens simbólicas na adaptação fímica

Algumas imagens presentes no romance – e consequentemente também no filme – adquirem um caráter simbólico passível de uma interpretação menos superficial. A cena analisada acima, quando Gatsby lança suas camisas, é um desses símbolos. Outros dois serão enfocados nesse artigo: o *outdoor* exposto ao lado da oficina de Wilson – e o sentido que assume ao ser interpretado por esse homem simplório – e a luz verde que guia os barcos no final do ancoradouro de Daisy, revelando a localização da personagem em sua mansão em *East Egg.*

> Then as Doctor T. J. Eckleburg's faded eyes came into sight down the road, Wilson's glazed eyes turned out to the ashheaps, […] I told her she might fool me but she couldn't fool God. […] "God knows what you've been doing, everything you've been doing. […] (FITZGERALD, 1994, p.166).[11]

Existem duas interpretações para a presença do *outdoor*. Uma bem mais simplista é feita por George Wilson, que acredita ser aquela uma imagem sagrada, os olhos de Deus julgando os pecadores. Na opinião de George o adultério da esposa é o primeiro pecado que esse deus julga. A partir da traição, outros dois pecados serão cometidos, o assassinato de Gatsby e o seu suicídio. Na narrativa fílmica, ao tomar sua decisão e se dirigir para a mansão Gatsby, George Wilson volta os olhos para aquele anúncio e pede perdão pelo pecado que ainda não cometeu.

A outra interpretação é dada pelo narrador que associa aquela imagem desgastada com o sonho de prosperidade de toda a nação e com o próprio desejo obsessivo de Gatsby de recuperar a qualquer preço seu amor do passado. A figura do *outdoor* está quase apagada e

[11] Os olhos vítreos de Wilson voltaram-se para os montes de cinza [...]
– Eu falei com ela – murmurou Wilson, após longo silêncio. – Disse que ela podia enganar-me a mim, mas que não poderia enganar a Deus. [...]"Deus sabe o que você tem feito... tudo o que você tem feito. (FITZFERALD, 1980, p.138).

por isso não é possível definir-lhe bem os traços. Assim como o próprio *American Dream* – personificado na imagem de Gatsby – que após passar por tantos abalos acaba por perder um pouco o seu sentido.

Essa imagem de decadência se relaciona ao último símbolo apresentado nesse trabalho – a luz verde. Durante muito tempo Gatsby esteve de frente para a casa de Daisy, separados pela baía. Após oito anos de espera aquela posição geográfica é apenas uma pequena distância. Ao conseguir reencontrá-la, a luz perde o seu encantamento e torna-se apenas uma luz em um ancoradouro. Dessa mesma forma a imagem de encantamento de Daisy dilui-se quando Gatsby percebe que o fato de ter sonhado por oito anos com o reencontro acabou afastando Daisy da imagem de perfeição objetivada por ele.

> And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. […]
> Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter – tomorrow we will run faster, stretch out our arms further… And one fine morning –
> So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past. (FITZGERALD, 1994, p.188).[12]

O sonho de Gatsby fracassou porque em sua tresloucada tentativa de recuperar o passado ele não percebeu que além de ser impossível repeti-lo, também não se pode escapar dele. Ao tentar deixar para trás o homem que foi ele perdeu-se sem jamais se tornar o homem que queria ser. Durante toda sua trajetória pensou no presente em função do passado, na esperança de ter no futuro a plenitude almejada. Nick aproveita a lição do protagonista e pensa no que virá com entusiasmo, todavia com a consciência de que suas experiências passadas marcam sua personalidade e interferem no seu futuro.

Referências

ANDREWS, Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

[12] Gatsby acreditou na luz verde, no orgiástico futuro que, ano após ano, se afastava de nós. Esse futuro nos iludira, mas não importava: amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços... E, uma bela manhã...

E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado. (FITZGERALD, 1980, p.156).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1984. (Os pensadores).

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FITZGERALD, Francis Scott. **O Grande Gatsby**. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Record, 1953.

_____. **The Great Gatsby**. New York: Heinemann, 1992.

NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz de sua literatura**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

PHILLIPS, Brian. **The Great Gatsby – F. Scott. Fitzgerald**. Spark Publishing: New York, 2002.

POUND, Erza. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: um filosofia. Tradução de Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

THE GREAT GATSBY. Direção: Jack Clayton. Intérpretes: Robert Redford, Mia Farrow, Karen Black, Scott Wilson, Sam Waterston, Lois Chiles e Bruce Dern. Paramount,1974. 1DVD (143min), Som, Cor. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

O TEATRO DE PRISTA MONTEIRO NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Márcia Regina Rodrigues (FAPESP)
FCL - UNESP - Araraquara

Na vasta filmografia de Manoel de Oliveira, há uma série de filmes que se originou de peças de teatro. Além de Vicente Sanches, Paul Claudel e José Régio, dentre os autores escolhidos por Oliveira, encontramos Helder Prista Monteiro (1922-1994) que teve duas de suas obras transpostas para a tela pelo realizador: *A caixa* (escrita em 1979) – o filme homônimo é de 1994 – e *Os imortais* (escrita em 1959), que integra o filme *Inquietude*, de

1998. Em depoimento sobre o filme *A caixa*, Manoel de Oliveira afirma que a peça foi escrita sob o "signo literário do absurdo", característica comumente atribuída à obra de Prista Monteiro, considerado pela crítica um dos expoentes do teatro do absurdo em Portugal.

O interesse dos dramaturgos portugueses pelo teatro do absurdo se deu principalmente no final dos anos de 1950 e na década de 1960, com o surgimento de novos autores e novas companhias que procuravam driblar a censura[1] e manter fértil a produção teatral. Em 1959, dois momentos marcaram a cena portuguesa no que diz respeito ao teatro do absurdo: o *Festival Ionesco*, dirigido por Luís de Lima – que mais tarde montou a peça *A rabeca*, de Prista Monteiro – e a representação de *À espera de Godot*[2], de Samuel Beckett, dirigida por Francisco Ribeiro, apenas seis anos depois da famosa encenação parisiense de Roger Blin, que consagrou o autor irlandês como dramaturgo. Helder Prista Monteiro, que até então havia escrito e publicado apenas alguns contos em revistas literárias, conta que entusiasmado com a nova linguagem que não lhe parecia nada estranha descobriu nesse tipo de teatro sua vocação dramatúrgica.

Prista Monteiro era médico e passou a se dedicar paralelamente à escrita teatral depois de sua primeira peça, *Os imortais* (1959), ter alcançado êxito junto a um pequeno círculo de escritores e intelectuais do qual fazia parte José Régio, Luís de Lima, António Pedro, Luiz Francisco Rebello, Bernardo Santareno dentre outros. Ele publicou ao todo dezessete obras teatrais, entre 1968 e 1993, e, caso raro, viu algumas delas encenadas na década de 1960, quando o teatro português ainda sofria com os processos da censura salazarista. Suas peças, principalmente as do início de sua produção, tratam da incomunicabilidade entre os homens, da solidão, da fragilidade das relações humanas, da inadaptabilidade do indivíduo no meio social, da degradação dos ideais, temas que inserem sua obra no âmbito do teatro dito do absurdo. José Valentim Lemos afirma que as peças de Prista Monteiro são em geral "o espaço de uma aspiração, de uma carência, de uma ausência" (LEMOS apud FADDA, 1998, p. 530). De fato, isso se evidencia nas personagens das peças que temos em vista: o Papá, de *Os imortais*, deseja alcançar a imortalidade e quase todas as miseráveis personagens de *A caixa* cobiçam a caixa de esmolas do cego.

[1] A proibição de espetáculos e de textos teatrais estrangeiros ou portugueses pela comissão de censura era constante no longo período de ditadura que viveu Portugal. O poder ditatorial fazia de tudo para impedir o acesso do público àquilo que, para a comissão de censura, era "perigoso", "subversivo" ou simplesmente "suspeito" (REBELLO, 1977).

[2] *En attendant Godot* foi traduzida em Portugal, em 1959, por Antonio Nogueira dos Santos; no Brasil a peça de Beckett é conhecida como *Esperando Godot* (lembramos duas importantes traduções brasileiras: a tradução de Flávio Rangel, publicada em 1976, e a de Fábio de Souza Andrade, de 2005).

Nos filmes de Oliveira, as personagens das peças de Prista Monteiro ganham outra e nova dimensão, o que se deve à ênfase de certas características e ao acréscimo de determinadas funções a elas atribuídas. Além disso, a câmera do realizador assume claramente o poder de ressignificar gestos e objetos, tornando-os capazes de "dizer" mais que as próprias personagens.

Dividida em dois atos – sendo o segundo definido pelo autor como "miniacto ou epílogo" – a ação da peça *A caixa* se passa num bairro pobre de Lisboa e mostra a relação entre os miseráveis moradores que têm como principal ou única ambição possuir uma caixa de esmolas igual à do cego. As personagens se tratam por vizinhos e elas são nomeadas no texto pelo parentesco – neto, filha, genro –; por alguma característica ou profissão que as identifique – cego, aleijado, vendedeira, guarda noturno, taberneiro – ou simplesmente por 1º homem, 2º homem etc. As escadinhas de uma ladeira onde se encontram as casas das personagens, a taberna e o cantinho no qual se instala a vendedeira são a marca cenográfica do bairro. O primeiro ato transcorre em um dia inteiro do verão e o segundo, num final de dia de inverno.

A peça começa com o percurso do guarda noturno pelas escadinhas até chegar à taberna e a conversa dele com o taberneiro tem a função de apresentar o lugar e o mote da peça: a abertura da caixa de esmolas do cego e o montante nela acumulado. Aos poucos as outras personagens vão povoando a cena: a velha e o neto, a filha e o cego, depois o genro e o amigo, o amigo do neto, a vendedeira e outros. Os diálogos vão revelando a condição miserável em que vivem as personagens e a inveja que todas elas sentem da caixa de esmolas do cego; este por sua vez orgulha-se de agora fazer parte do "instituto" que lhe autorizou a utilização da tal caixa que traz gravada em letras brancas "Previdência Social". Na cabeça do cego a posse da caixa lhe dá alguma dignidade, porque pedir esmola – ato proibido e associado à vadiagem – adquire valor de trabalho regularizado e preserva a sua permanência na casa da filha, afinal o dinheiro das esmolas ajuda a manter a família. Na metade do primeiro ato, a caixa é roubada sorrateiramente pelo amigo do neto; porém o genro suspeita que o roubo tenha sido praticado por um dos três homens de fora, frequentadores da taberna, então ele os espera com a sua navalha, a fim de recuperar a caixa e dar uma lição nos supostos ladrões. Eles finalmente aparecem, brigam e um deles acaba morto na frente de todos, atingido pela navalha do genro. O genro foge, mas é logo preso pela polícia. A filha fica desnorteada com a sequência de desgraças e aos brados ameaça colocar o velho num asilo, pois sem a caixa ele perde a função na família. Desesperado com a situação, o cego se suicida, finalizando, então, o primeiro ato. No breve segundo ato comparecem em cena apenas a filha,

o taberneiro e a vendedeira, esta última antes vendia tremoços agora vende castanhas, porque é inverno. A filha do cego tem no pescoço, pendurada por um cordão, uma tabuleta onde se vê um papel datilografado cheio de carimbos, trata-se de uma autorização para pedir esmolas, o que ela consegue contando a sua história. Assim, a peça termina de forma cíclica, pois a filha assume o lugar do pai cego no negócio das esmolas, legalizado por uma instituição assistencialista.

Todas as personagens de *A caixa* se expressam numa linguagem extremamente coloquial, baixa, simplificada, repleta de gírias, a fim de caracterizar certa camada social lisboeta pobre e popular que a peça procura retratar. As ações definem um universo em que não há distinção entre o público e o privado, tampouco entre a intimidade da casa e a rua; tudo está à mostra pelo lado de fora e pouco se vê do lado de dentro. Essas personagens não exprimem outro tipo de aspiração além do desejo de ter uma caixa de esmolas igual ao do cego, são pobres seres convivendo num espaço que os aprisiona e os distancia do mundo daqueles que passam pelas escadarias apressados indo para o trabalho ou voltando dele. A escadaria é lugar de passagem para uns, de morada para outros e ainda local de trabalho (vendedeira). É ali que todos falam de todos, reclamam de sua pobreza, revelam detalhes da sua vida privada e sexual, descrevem suas dores e cada um que fala ajuda a compor a mesma ladainha: expressão do desejo de ter uma caixa de esmolas.

O filme, como não poderia ser diferente, é uma leitura e interpretação da peça. Oliveira segue a maior parte das indicações cênicas e dos diálogos do texto de Prista Monteiro, como também a caracterização das personagens. Não só o cego (Luís Miguel Cintra) ata-se à ilusão de mudança da sua condição com a aquisição da caixa, mas todas as outras personagens que têm a mesma aspiração. Logo na sequência de abertura do filme lemos: "Este filme, embora se passe como realidade de um bairro pobre e popular, não será mais do que a antiga fábula dos anacronismos e diferenças sociais do Mundo de hoje", mas Manoel de Oliveira acrescenta momentos de leveza no tratamento dessas questões, pois para o realizador: "O que é necessário quando se fala de coisas mais grosseiras, mais brutais, é por vezes ir, não exatamente no sentido do lírico ou do poético, mas procurar alguma coisa que as sublime" (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 221). Parece-nos que essa sublimação da qual fala Oliveira se dá pela forma como ele insere a música no seu filme, especialmente em três momentos: quando a vendedeira (Isabel Ruth) canta; quando o músico (Mestre Duarte Costa) que frequenta a taberna toca na guitarra a *Ave Maria,* de Schubert, e quando as bailarinas, ao som de a *Dança das Horas*, da ópera *La Gioconda*, de Ponchielli, dançam nas escadinhas da vila.

As canções de Isabel Ruth[3] – cujas letras são resgatadas de jogos populares e infantis, de origem desconhecida, segundo nota do dramaturgo – marcam o tom digressivo que sutilmente se insere na cena – "Gaivota, gaivota / Filha da mãe da gaivota / Quantos ovos lá puseste... / Na Torre de Belém / Pus um, pus dois, pus três / Pus quatro, pus cinco, pus seis / Torna a dezasseis" – e são como uma distração ou devaneio da vendedeira que oferece seus produtos "Tremoços, quem quer tremoços!", depois "Castanhas, quem quer castanhas!". Quando canta, a vendedeira parece se desligar do lugar de trabalho e suas canções podem ser lidas como um interlúdio do mundo miserável concreto em que vive.

Já a *Ave Maria* – tocada para o taberneiro (Rui de Carvalho) que solicita ao músico algo mais fino –, pela própria característica melódica, além de extasiar o dono da taberna (e nós espectadores), fazendo-o escutá-la de olhos fechados, muda radicalmente a atmosfera do filme, elevando-a de um cotidiano mundano para um plano poético possível naquelas escadinhas em que só se vê a miséria humana. A cena é tão expressiva que nem o próprio Manoel de Oliveira num primeiro momento conseguiu ter a dimensão do resultado dela na tela:

> Em *A caixa* filmei um guitarrista a tocar a Ave Maria. Mostrei em grande plano os dedos dele refletidos no verniz da guitarra [...]. Depois de filmar este plano, pensei que esta mão está muito bem colocada porque é como o destino. A imagem sugere uma aranha que tece a sua teia. Claro que ninguém repara nisso. Eu próprio não o fiz intencionalmente. Só depois é que pensei. O cinema faz-se assim. Escolhem-se os elementos, eliminam-se alguns sem saber bem por quê. Depois, na projeção do filme e com o tempo, alguns desses elementos ganham significado. Filma-se por instinto. (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 222).

Por fim, o balé de meninas de amarelo, que dançam ao som da *Dança das horas*, marca no filme o que seria o fim do primeiro ato e começo do segundo na peça. A escolha de Oliveira por esse balé de Ponchielli não poderia ser mais precisa. Para além da referência clara da passagem do tempo, do verão para o inverno, a música, embora alegre, é repetitiva, cíclica, assim como o destino da filha do cego (Beatriz Batarda) que no final (da peça e do filme) repete a atividade do pai; o balé antecipa e realça o significado da sequência que vemos a seguir e que na peça de Prista Monteiro corresponde ao epílogo.

Podemos dizer que o realizador acrescenta momentos sublimes proporcionados pela música, sem deixar de tratar da pobre condição de vida das personagens. Mas Prista Monteiro

[3] Os temas musicais da vendedeira ("A gaivota", "Ai a vida", "Uma mulher quando cai") são da autoria da atriz Isabel Ruth, que aproveita versos das letras das canções da peça de Prista Monteiro.

parece ter inspirado Manoel de Oliveira, porque o dramaturgo indica nas didascálias "um fundo musical muito denso no qual serão utilizados exclusivamente conjuntos de guitarra" ou ainda sugere "a adaptação do espetáculo a uma opereta de cariz popular" num apêndice da peça no qual detalha como poderia ser a versão musical de *A caixa*. Assim, a leitura que Oliveira faz da peça se transforma em imagens que sublinham não só a interpretação do realizador, mas também seu gesto criativo, provocando de forma intuitiva ou consciente a ressignificação de elementos que ele acrescenta ao filme.

Para *Inquietude*, o projeto de Manoel de Oliveira, a princípio, era adaptar apenas a peça *Os imortais* de Prista Monteiro, mas o próprio realizador sentiu que o filme ficaria demasiado curto, por isso acrescentou outras duas histórias: o conto "Suze", do livro *Serão Inquieto* (1910), de António Patrício (1878-1930) e o conto "A mãe de um rio", publicado entre 1951-1953, de Agustina Bessa-Luís (n. 1922). Em *Inquietude,* a peça de Prista Monteiro constitui o espetáculo que as personagens de "Suze" assistem no teatro; no entanto, no transcorrer da história não há nenhum indício para nós espectadores do filme de que se trata de uma peça de teatro. No final da peça, ao som dos aplausos seguido pela imagem do descer do pano, a câmera nos revela o palco do teatro e o público, desfazendo, para o espectador de *Inquietude*, o efeito de ilusão que se mantivera até então, e vemos a ficção (peça de teatro) dentro da ficção (filme).

Em *Os imortais,* o Papá – um velho acadêmico de 90 anos – defende que o homem, a fim de evitar os horrores da senectude, deve morrer no auge de sua produção e, assim, tornar-se um imortal. A partir dessa tese, ele tenta convencer o filho de 70 anos a se suicidar com uma ampola de cianeto, antes que este se converta, segundo ele, Papá, em um decrépito monstro humano. O filho, por sua vez, sente-se muito bem, com ânimo para aproveitar o tempo livre que agora tem por conta de sua aposentadoria; para ele o futuro descrito pelo pai lhe parece ainda muito distante. Diante da recusa do filho, o pai o faz subir numa cadeira com o pretexto de consertar os cortinados e o empurra com uma bengala pela janela, matando-o e, em seguida, atira-se pela mesma janela, suicidando-se. Assim, numa perspectiva pessimista, o Papá vê a implacável passagem do tempo como uma derrota, porque ela traz, além da decadência física, o apagamento do homem, tornando-o um ser solitário e esquecido pelo resto da humanidade, por isso o desejo de se libertar do tempo. A peça tematiza o sentimento de angústia pelo absurdo da condição humana: as ações humanas perdem a utilidade, tornam-se sem nexo, absurdas enfim. Nesse sentido, a peça *Os imortais* dialoga com a reflexão filosófica de Camus (2004, p. 87) em *O mito de Sísifo*: "Para um homem consciente, a velhice e o que esta pressagia não é nenhuma surpresa. Ele é consciente dela na medida em que não

oculta de si mesmo o seu horror". É precisamente essa a visão do velho Papá que procura expressá-la por meio de um discurso que se esforça em ser lógico, argumentativo, mas que não convence o filho, ou seja, sua palavra perde a função, por isso ele parte para uma ação radical dando cabo da vida do filho e de sua própria.

Para Martin Esslin (1968, p. 20), há uma distinção entre o absurdo do qual se fala (por exemplo, as peças de Camus e de Sartre) e o absurdo que se concretiza por meio de "imagens teatrais concretas" (peças de Beckett e de Ionesco); o "teatro do absurdo procura expressar a falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo", o que quer dizer que esse tipo de teatro não trata da *teoria*, mas da *experiência* do absurdo. A obra *Os imortais* não apenas fala do absurdo – o que ocorre na maior parte do tempo –, mas também o explicita na cena final; de modo que, ao concretizar em ação o que parecia ficar apenas no plano do debate das ideias, Prista Monteiro reforça o caráter absurdo da peça. Além disso, a forma como as personagens são definidas e principalmente os gestos que lhes são atribuídos contribuem para uma caracterização um tanto quanto cômica da dupla de velhos. O Papá "dança dentro do seu vestuário à moda de mil e novecentos"; em um dado momento ele se entrega à tarefa de amarrar um enorme lenço vermelho no pulso esquerdo e o filho reparando nisso interroga-lhe o motivo e ele responde "É para não me esquecer de que existo"; depois o Papá "chora e bate com os punhos no tampo da cadeira" a dizer "Mataram-me e só metade... Até o meu filho!... só vê metade de mim" (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 13); o filho, por sua vez, sente-se em plena forma, mas ao fazer um pequeno esforço físico "emite um gemido e leva as mãos às regiões lombares" constatando sem de fato admitir que as consequências da passagem do tempo também o atingem. Das peças de Prista Monteiro, essa talvez seja a que mais trata do absurdo da condição humana como tema, levando as personagens a um desfecho tragicômico, característica, aliás, muito bem aproveitada por Oliveira, pois o filme realça o caráter humorístico e burlesco da peça.

Oliveira enfatiza a caracterização das personagens dada pelas didascálias de Prista Monteiro. O Papá (José Pinto) frequentemente mostrado em close pela câmera de Oliveira traz a fisionomia marcada pela preocupação que dá um tom sério a tudo que diz; seus modos e gestos, no entanto, destoam dessa seriedade, na medida em que se definem como ridículos e isso também é enfatizado pelo realizador ao pôr metonimicamente em quadro partes do corpo dos velhos protagonistas. Assim é o plano em que a câmera, uma subjetiva do filho (Luís Miguel Cintra), focaliza o Papá arregaçando as pernas das calças e apalpando uns tortulhos dentro das meias onde esconde objetos como papéis, chaves, fotografia; outro exemplo é o

close do braço do velho Papá onde ele amarra o tal lenço para não se esquecer de que existe. No texto, o pai a todo tempo repete que nessa altura da velhice sente-se um homem pela metade, meio morto; isso é destacado por Oliveira ao mostrar frequentemente os protagonistas em plano americano (da cintura para cima), principalmente nos momentos em que os diálogos intensificam-se no debate sobre a questão da velhice e na defesa de tese do Papá sobre os meios de tentar obter a imortalidade.

Da mesma forma que a câmera enfatiza os gestos das personagens, ela enfatiza os objetos de cena, por vezes conferindo-lhes novos significados ou revalorizando-os. É o que acontece com a bengala do Papá, pois ela é, várias vezes, empunhada pelo velho como se fosse uma arma, antes mesmo da cena final em que ele a investe contra o filho, empurrando-o pela janela. Toda vez que o Papá diz ao filho "Mata-te" – frase que se repete nas cenas iniciais – ele lhe aponta a bengala, como prenúncio do assassinato que cometerá no final. Outro elemento que ganha novo significado é a fotografia de Marta (Isabel Ruth) – mulher que é apenas citada nos diálogos dos dois velhos na peça e que encarna uma personagem no filme. Antes de Marta finalmente surgir dançando no piquenique dos velhos, sua imagem – retratada numa fotografia sobre o piano da sala do Papá – é reiteradamente mostrada em primeiro plano, muito antes de pai e filho se referirem a ela. Logo no início do filme, a câmera nos mostra a foto de Marta – na imagem, uma mulher ainda jovem – e atrás dela o Papá está à porta que liga à sala onde está o filho. A seguir, a foto aparece na margem esquerda da tela e a seu lado está o Papá quando o filho lhe diz "Eu ainda posso fazer isso", e o pai lhe pergunta: "Isso o quê?", então a câmera subjetiva do filho mostra a foto de Marta como resposta à pergunta do pai e referência clara à ainda possibilidade do filho de se relacionar afetiva e amorosamente com as mulheres. No plano seguinte, os dois velhos ficam lado a lado e no meio figura a fotografia de Marta, ou seja, entre eles que agora dela falam. Silenciosamente Marta se impõe, ou melhor, sua imagem na fotografia sobre o piano nos é imposta pela câmera, e a mulher parece participar da conversa dos velhos; isso se dá pela montagem, na construção do campo / contracampo. Dá mesmo a impressão de que a imagem da fotografia de Marta se movimenta ou de que ela vai se mover a qualquer momento. Somados os planos em que a câmera mostra o retrato de Marta, nós, espectadores, temos a clara percepção de que ele é mais que um objeto, ele quer nos dizer ou nos contar algo. A foto de Marta ocupa um tempo, por isso é inscrita na duração e passa simbolicamente de um objeto inanimado a um elemento animado pela câmera que a focaliza ostensivamente em diferentes enquadramentos.

Em *Os imortais*, a constatação da velhice e o desejo humano de alcançar a imortalidade configuram o absurdo da condição humana, refletindo a luta vã do homem

contra a passagem do tempo. Em *Inquietude,* quando cai o pano mostrando que o que acabáramos de ver tratava-se de uma peça assistida pelas personagens, rompe-se a ilusão de realidade, e a afirmação da ficção dilui o caráter absurdo da peça, muito embora no transcorrer dela as ações dos protagonistas, especialmente do Papá, são ampliadas pelo *close*, como há pouco exemplificamos. Nesse sentido, o filme de Oliveira, desde o início, dá um enfoque menos dramático ao debate das personagens ao revelá-lo como ficção, isto é como peça de teatro, reforçando ainda mais o caráter cômico que ele confere ao tema da peça.

Em *Inquietude* a ficção revelada como tal – como é freqüente nos filmes oliveirianos – converte o absurdo em simplesmente cômico, propondo-nos primeiro rir do ridículo da situação, depois, talvez, refletir sobre a implacável passagem do tempo – questão filosófica, como se sabe. Já em *A caixa*, o procedimento é diferente, no lugar do cômico, Oliveira sugere o sublime como elemento compensador da condição brutal na qual se encontram as miseráveis personagens. Assim, esses filmes de Oliveira, para usar uma expressão de João Francisco Marques (2001, p.89), tocam-nos "a sensibilidade e o espírito", elevam-nos à uma reflexão sobre a condição humana com um toque sublime e também de humor.

Referências

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004.

FADDA, Sebastiana. **O teatro do absurdo em Portugal**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Cosmos, 1998.

ESSLIN, Martim. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira.** São Paulo: Cosac & Naify: Mostra Internacional de Cinema, 2005.

MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. **Revista Camões**, n.12/13, p.82-89, 2001.

PRISTA MONTEIRO, Helder. **A caixa**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981.

_____. Os imortais. In: _____. **Os imortais e O candidato**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984. p.3-31.

REBELLO, Luiz Francisco. **Combate por um teatro de combate.** Lisboa: Seara Nova, 1977.

O MITO NO CINEMA: UMA ANÁLISE DE *MALPERTUIS* DE HARRY KÜMEL

Marco Aurélio Rodrigues (CAPES)
Fernando Brandão dos Santos
FCL – UNESP - Araraquara

Desde seu surgimento, uma grande preocupação das estéticas cinematográficas eram as de realizar uma abordagem tradicional da literatura. Segundo Aumont (2008, p. 12), a preocupação estava em afastar o estudo dos gêneros sob o ângulo da história das obras. Dessa forma, aspectos como a imagem e o som deveriam proporcionar inserções inovadoras e que estabelecessem um novo diálogo com o espectador.

Todavia, certos elementos, como o mito, raríssimas vezes foram abordados de forma que sua função conseguisse atingir níveis mais profundos do que apenas a relação fabulosa que sua primeira leitura propicia ao leitor moderno. Filmes como *Fúria de Titãs*, tanto a versão de 1981 como a de 2010, exploram a mitologia em seu caráter mais literal: abordam o mito como forma de criar aventuras imagéticas e dinâmicas e que extrapolam qualquer senso de racionalidade.

No entanto, não se pode deixar de ressaltar filmes que exploram o mito como forma de estabelecer uma relação com o presente e fazem uso da mitologia greco-romana, egípcia, nórdica, etc., como suporte para a discussão de outros problemas. *Vagas Estrelas da Ursa*, de 1965, dirigido por Luchino Visconti, retrata exatamente essa percepção sobre a forma de abordagem do mito: a personagem principal, Sandra, é nitidamente Electra, a mitológica filha de Agamemnon, porém, despida de qualquer caráter fantástico, a personagem explorada por Visconti é justamente a da filha devota ao pai que nutre o ódio pela figura materna, além do envolvimento com o irmão.

Dessa forma, o cinema também mostra que, tal qual a literatura, outros campos podem ser explorados, com suas devidas perdas e ganhos. Stam (2005, p. 2) cita o filme *Adaptação* como um exemplo da busca que o cinema propõe. Se Charles Kaufmann, vivido por Nicholas Cage, apenas fizesse uma transcrição fidedigna do livro de Susan Orlean, Meryl Streep, apenas existiria um filme enfadonho sobre orquídeas, curiosamente paradoxal ao romance

premiado “The Orchied Thief” da escritora.

Mas como compreender a transcrição cinematográfica da obra de Jean Ray, *Malpertuis* sem querer posicioná-la a um patamar puramente fantástico? Por que uma análise pormenorizada do filme propicia a percepção de que o cinema dialoga com a literatura de forma extremamente rica e profunda? A presente comunicação presta-se a tentar compreender como os mitos são abordados no filme, sua função e como eles servem de diálogo com o mundo moderno.

Jean Ray, pseudônimo do belga Raymundus Joannes de Kremer, nascido em 1887 e morto em 1964, escreveu *Malpertuis* em 1943, tendo a crítica estabelecido o livro como uma novela macabra. O autor figura ao lado de Edgar Allan Poe e Julio Verne, como um dos precursores da literatura fantástica. Embora sua literatura seja dividida em três fases distintas, fases que permitem, inclusive, que o escritor faça uso de diferentes pseudônimos, é em sua segunda fase que o autor aproxima sua obra da estética expressionista, e, é justamente nessa fase que se insere o romance *Malpertuis*.

Se o quadro de Edvard Munch, *O grito* (1893), é o melhor representante da estética expressionista, a definição de Hermann Bahr (apud DIAS, 1999, p. 11) para o quadro, define claramente o livro de Jean Ray:

> O homem grita das profundezas de sua alma, a época toda se torna um grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito. Isso é o Expressionismo.

O livro narra a história de um abastado senhor que mantém em sua casa figuras estranhas e que aos poucos vão se revelando entidades mitológicas que foram aprisionadas em corpos burgueses. Ao levar para o cinema, o cineasta Harry Kümel, também de origem belga, tentou ao máximo manter a estética expressionista ao filme de 1971. O maior desafio de Kümel foi representar uma estética cujo conflitos políticos, sociais, culturais e de gerações pudessem dialogar diretamente com a mitologia sem que a fantasia parecesse ilógica. Sendo assim, cria uma obra em que o maravilhoso desperta o patético, o fantástico é o delírio do esquizofrênico.

A versão em VHS do filme, lançada pela Globo Filmes, traz na introdução a imagem do quadro *La Memoire* do surrealista René Magritte. A Memória ou a deusa *Mnemosyne*, para os gregos, era a mãe das musas. A imagem destaca a coloração avermelhada do sangue na face pálida e serena do busto de mármore. O sangue é a única representação da memória, provavelmente marcada pela dor, cujo valor é ressaltado pelo tecido avermelhado que se

contrapõe à calmaria do fundo de nuvens e mar, que adentram o infinito. A esfera e a folha também propiciam inúmeras leituras e suas imagens são calmamente exploradas na abertura do filme que se encerra com a frase de Macbeth de Shakeaspere "it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifyng nothing."[1] Com a mesma coloração avermelhada, o nome *Malpertuis* surge na tela e escorre como sangue. Na versão mais recente, editada para DVD, a abertura mostra um diálogo de Alice em *Alice através do espelho*, no conto *Jaguadarte*, em que a menina questiona a dificuldade de se compreender alguma coisa, mas que a fazem pensar em inúmeras outras:

> It's pretty, but it's a bit dificult to understand.
> There were lots of things Alice didn't understand, but she didn't admit it.
> Somehow it makes me think of all kinds of things, but I'm not sure exactly what...[2]

Sendo assim, ambas aberturas evocam ao desconhecido, à busca do homem, uma por suas lembranças que percorrem os devaneios, ou a outra, uma procura por respostas, que muitas vezes desconhecemos, ou conhecemos e não temos coragem de encará-las.

O filme narra a história de Jan, um jovem e bonito marinheiro, que desce de seu barco e é seguido por dois indivíduos (Charles Dideloo e Mathias Crook) numa cidade belga, no início do século. Ele procura sua casa e fica sabendo que ela desabou, seus pais morreram e sua irmã, Nancy, foi embora. Logo ele vê uma mulher que parece sua irmã e ao segui-la percebe tratar-se de uma prostituta e chega a um bordel. Ao entrar no local, acaba em uma briga provocada por Dideloo e recebe um golpe na testa. Acordando, dias depois, em um quarto que lembra os aposentos de um navio, Jan é amparado por sua irmã que o informa que eles estão em Malpertuis, a casa de seu tio Cassavius.

Na cozinha da casa as personagens se amontoam e preparam a refeição de Cassavius que esbraveja sua fome, estão Elodie, Philates e o padre. O espectador vai, então, em promeiro plano adentrando Malpertuis até chegar aos aposentos de Cassavius, que está para morrer e tem ao seu redor a família aguardando a leitura da herança. Esta, é lida por Eisengott, um misterioso homem responsável por zelar para que os planos de Cassavius aconteçam. No entanto, o espectador, através de um diálogo entre Cassavius e Jan é levado a compreender que o destino já está traçado e Jan precisa ocupar o lugar de seu tio, lugar ainda

[1] "Esta é uma história, narrada por um tolo, cheia de som e fúria, sem nenhum significado".
[2] "Isso é bonito, mas um pouco difícil de compreender.
Havia inúmeras coisas que Alice não compreendia, mas ela não admitia isso.
De alguma forma isso me faz pensar em uma porção de coisas, mas eu não tenho certeza do que..."

pouco definido na trama.

Aconselhado por seu tio, Jan vai até as ruínas do mosteiro falar com o padre, que conhece os segredos do lugar. Há uma velha canoa o nome *Anankè*, uma embarcação comandada por Cassavius quando ele era jovem. Segundo Bailly (2002, p. 50), o vocábulo define a necessidade, o desejo, a sorte e refere-se à figuração divina do Destino. Jan sai em busca dos segredos de Malpertuis e, através de portas e corredores labirínticos, o suspense se intensifica sobre a real existência daquele estranho lugar.

Aos poucos as personagens vão sendo apresentadas com suas características marcantes, próprias da mitologia grega. Jan não tarda a se sentir atraído por Euryale que sempre está com os olhos baixos, cabelos vivos e beleza descomunal, própria da górgona Medusa. Ainda em busca de respostas, Jan é levado pelo padre para uma possível fuga de Malpertuis. Os personagens passam a duvidar de suas próprias existências e como única saída resolvem se livrar dos humanos que habitam aquele lugar, pois ao viverem com eles acabam por esquecer a própria origem divina.

Quando consegue escapar de todos os perigos, é novamente pego por Philates, exímio taxidermista, que promete realizar seu melhor trabalho com Jan. No entanto, Euryale salva-o e finalmente revela todo o segredo que Malpertuis esconde. O tio de Jan, Cassavius, havia encontrado os poucos deuses gregos que não desapareçam do pensamento humano em uma ilha do mar da Jônia. Ela, então, aponta cada um dos deuses: Lampernisse é Prometeu, Mathias Crook é Apolo, a senhora Griboin é Afrodite, o senhor Griboin é Hefesto, as três irmãs são as Três Fúrias (as Erínias), Hécate e Hermes são Charles e Sylvie Dideloo, respectivamente.

Ao acordar de um pesadelo, Jan está em um hospital e logo recebe alta de um médico que admira a capacidade do rapaz de imaginar histórias, anotadas ao longo do tempo em que esteve internado. Caminhando para a saída do hospital, um a um, os personagens de Malpertuis vão se revelando como pessoas do hospital e Jan vê-se preso nos corredores tenebrosos da casa. Seu destino era permanecer preso naquele lugar.

A construção de Harry Kümel para o tom expressionista do livro de Jean Ray é extremamente evidente. O cinema faz uso de recursos peculiares para explorar os traços marcantes da estética predominante. Se por um lado, a literatura macabra e de horror do autor está empregada nos traços grotescos das personagens e na lugubridade de ambientes, o mesmo acontece com o filme, que marca claramente o estado putrefato dos moradores de Malpertuis e o estado sombrio e ruinoso da mansão. Até mesmo Jan, o jovem herói do romance, interpretado pelo ator Mathieu Carrière, possui, em muitos momentos, um aspecto

esbranquiçado, fantasmagórico.

Por outro lado, a abordagem do diretor para os deuses mitológicos é dada com grande sutileza no filme, as características dos deuses são mostradas de forma a instigar o espectador a se questionar se tudo não passa de fantasia ou realidade. A presença do mito na obra, dessa forma, ganha um espaço maior do que aquele comumente ocupado pela mitologia nas obras literárias modernas e nas produções cinematográficas.

Há, evidentemente, inúmeras alusões aos mitos clássicos, como o ato de enrolar os novelos, imagem sutil apresentada na trama, referência clara às Erínias, irmãs míticas que enrolam e tecem o destino dos humanos. Lampernisse, um pobre coitado que mora embaixo da escada, cuja única preocupação é manter aceso o fogo de sua vela alude à preocupação de Prometeu com o fogo da humanidade.

Dessa forma, a presença dos deuses mitológicos, com a sutil, porém notável, visão do diretor Harry Kümel, não cumprem apenas um papel alegórico. O filme dialoga com os estudos de Ernst Cassirer, por exemplo, no que diz respeito à profunda ligação entre a existência humana e o mito. Müller (apud Cassirer 2006, p. 19), no início do século XX, ao teorizar sobre a intrínseca relação entre mito e linguagem observa:

> A mitologia […] é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. Indubitavelmente, a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual.

O nome da casa de Cassavius sugere em que lugar as personagens se encontram. Malpertuis, em francês, é o buraco profundo e com aspecto ilimitado em que os animais roedores costumam se alojar. Dessa forma, ao trazer os deuses de um outro momento para Malpertuis, o comandante ele mantém viva uma "realidade-irreal", ou seja, a presença mítica do homem existe, mas sua racionalidade não permite que ela seja observada nesse exato momento, e por isso ela se mantêm de forma tão conflituosa. Cassavius, como ele mesmo afirma ao seu sobrinho Jam, detém o poder da eternidade em suas mãos, pois tenta quebrar noção espaço-tempo que a linguagem e o mito condicionam ao homem.

No filme, a dissolução da crise pode ser analisada por diversas vertentes. Todavia, um aspecto fica claro: os deuses querem a todo custo sair pelo mundo, explorar locais nunca antes explorados. Porém, não há mais espaço para os deuses gregos em nosso mundo, restam apenas os homens nos quais eles foram condicionados, ou seja, medíocres burgueses.

Referências

ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Nicholas Cage, Tilda Swinton, Meryl Streep, Chris Cooper, Jay Tavare. 2002. 1DVD. (114 min.), son., color.

AUMONT, J. **A estética do filme**. 2.ed. São Paulo: Papirus, 2002.

BAILLY, A. **Abrégé du dictionnaire Grec Français**. Paris: Hachette, 2002.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, M. H. M. **A estética expressionista**. Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Íbis, 1999.

FÚRIA DE TITÃS. Direção: Desmond Davis. Intérpretes: Laurence Olivier, Claire Bloom, Maggie Smith, Harry Hamlim, Susan Fleetwood. 1981. 1 DVD (118 min.), son., color.

_____. Direção: Louis Leterrier. Intérpretes: Sam Worthinghton, Liam Neeson, Ralph Fiennes, Jason Flemyng, Alexa Davalos. 2010. 1 DVD (106 min.), son., color.

MALPERTUIS. Direção de Harry Kümel. Intérpretes: Orson Welles, Jean Pierre Cassel, Mathieu Carrière, Susan Hampshire. 1974. 1 DVD (125 min.), son., color.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

A IRONIA E O TRAGICÔMICO EM *TUTAMÉIA*

Maryllu de Oliveira Caixeta (FAPESP)
Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
FCL – UNESP - Araraquara

Desde os primeiros românticos alemães, a crítica teoriza acerca de obras que ironizam a forma colocando os artifícios da representação em evidência complementar ao que a narrativa comunica. Nesse sentido, *Tutaméia* de João Guimarães Rosa é uma obra irônica. No capítulo

"Tutaméia" de *O dorso do tigre*, Benedito Nunes (1976) observou que o tom geral de *Tutaméia* é de comédia; mito e fábula provendo elementos da *poiesis* que a narrativa rosiana atualiza, com maior privilégio do cômico que do trágico. No capítulo "Guimarães Rosa" de *Ironia e humor na literatura*, Duarte (2007) identifica e analisa em "Aletria e hermenêutica" – primeiro dos quatro prefácios e único inédito a ser editado junto ao conjunto *Tutaméia* – a síntese de questões pertinentes à natureza, função e estruturas do cômico, desdobradas em toda a obra de Rosa. Conforme a tese de Jacqueline Ramos (2007), *Risada e meia – comicidade em* Tutaméia, nessa obra de Rosa o cômico e o humor são marcas autorais próprias da modernidade em diálogo com a antiguidade. Ramos identifica procedimentos da comédia que em *Tutaméia* não têm efeito cômico ou não causam riso, mas encaminham à análise da obra, entre eles nos interessam os artifícios irônicos: a representação tragicômica; a narrativa que prevê o leitor; a parábase ou voz autoral evocativa de um coro, no segundo prefácio; o autor que se mascara e se reduplica no último prefácio; a variação da voz autoral do primeiro para o último prefácio. A partir dos trabalhos citados, proponho o estudo da ironia em sua relação com elementos e funções do cômico em *Tutaméia* considerando também o que há de tragicômico na ironia em *Tutaméia.*

A tragédia e a comédia;

Para considerar alguns aspectos dos gêneros dramáticos trágico e cômico, recorro à *Poética* de Aristóteles que é o primeiro tratado sistemático sobre a tragédia. O professor Aristóteles não escreveu a *Poética* destinando-a ao público mas como apontamentos para suas aulas que resultaram em uma "análise estritamente teórica" e o "primeiro tratado sistemático sobre o discurso poético". O teórico Aristóteles apresenta os argumentos do geral para o particular, ordenando-os para sistematizar uma conexão impecável e necessária entre os elementos da arte mimética da poesia, principalmente a mimese trágica de que trata especificamente. Nessa ordenação, demonstra os critérios de sua teoria: a ordem como princípio da idéia de gênero e o racionalismo. A intenção de convencer concede centralidade à *catarse* que é o "segundo conceito-chave da *Poética*" que ao lado da idéia de gênero interessou aos retóricos pelos séculos seguintes. Aristóteles foi o primeiro a estabelecer os princípios pelos quais a mimese da ação patenteia a relação entre a vida e a poesia (trágica) que deve ser adequada por verossimilhança, ou seja, representada com aparência de verdade ou plausibilidade. Remontam a Aristóteles os interesses pelo estudo dos gêneros e pelo princípio racional da obra poética valorizada conforme a estruturação do enredo contribua como apreciação estética ou como metáfora do conhecimento.

A abrangente acepção grega de arte (*techné*) veio a adquirir a especificidade de uma produção estética apenas no século XVIII. Na *Poética*, Aristóteles considera apenas o drama trágico, não tinha obras de arte ou literatura em mente nem definiu a noção de mimese estendendo-a do drama à narração ou ao conjunto da arte poética. Sistematizando os mecanismos da mimese, o tratadista se referiu sempre à história (*mythos*) entendida como representação coerente de ações sucessivas ou à *"mimèsis* da ação" (arte dramática), uma mimese dos acontecimentos ou enredo.

> E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. Em outras palavras, a *Poética* não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *mythos*. (COMPAGNON, 1999, p. 102-106).

Ao tratar da mimese, Aristóteles tinha em vista a vida interior do homem cujo caráter manifesta-se nas ações entre as quais há conexões que devem ter seus princípios racionais incorporados pela técnica da representação e demonstrados suficientemente pela linguagem escrita suplementada pela encenação dos atores. Assim, o mito é tratado como artefato poético:

> [...] o termo grego *mito*, correspondente ao latino *fábula*, utilizado por Aristóteles como elemento de teoria da narrativa para indicar o conjunto das ações. Mas, na sua acepção mais comum, o mito é uma história ficcional sobre divindades, inventada pelos homens para explicar a origem das coisas ou justificar padrões de comportamento. O que há em comum nos dois usos da palavra mito é que se trata sempre de uma história fantástica, inventada ou por um poeta (no caso do mito trágico de que fala Aristóteles) ou pelo povo (no caso da mitologia). Nesse segundo sentido, estamos perante uma forma simples de narrativa, pois o mito brota espontaneamente do seio de um povo ainda num estágio primitivo. (D´ONOFRIO, 1995, p.106).

D´Onofrio pontua três características da narrativa mítica: 1) os mitos são histórias fantástico-religiosas que concebem antropomorficamente a vida e a natureza cósmica; 2) a narrativa mítica fornece explicações consideradas verdadeiras acerca da origem das coisas e do cotidiano nas sociedades primitivas; 3) semelhante à poesia, o mito é uma protofilosofia que recorre à fantasia para criar imagens por meio das quais explica o universo e seus fenômenos sem distinção entre o eu, Deus e o mundo. O teatro grego floresceu com a democracia e os novos costumes já assinalavam o fim da inocência mítica fundada em verdades coletivas absolutas. Os poetas trágicos e cômicos podiam guardar certo distanciamento em relação aos

mitos que retomavam e modificavam para conceber a partir deles as questões de interesse público.

A autoridade secularizada do *aedo* que passa a ser encarado como um professor permanece distinta da retórica sofística com sua palavra instrumental e remunerada difundida no século V. É também no século V que nasce o gênero historiográfico a partir de Heródoto (484-425 a.C.) que distinguia a *historie* por priorizar o conhecimento da realidade e ao mencionar a contribuição diferenciada da poesia de Homero valorizava nela "a maneira como o rapsodo compunha seu canto" (COSTA LIMA, 2006, p.168-169). A veracidade épica passou a ser questionada a partir da escrita da história e dos diálogos platônicos. Desde então, historiadores e filósofos reivindicam propriedade sobre a instrução acerca da verdade negando-a a poesia relegada à função de agradar (COSTA LIMA, 2006, p.171). A dignidade da poesia foi resgatada no pequeno tratado da *Poética* de Aristóteles a propósito da tragédia sob influência do legado épico e mítico (COSTA LIMA, 2006, p.175).

> Da tragédia, que surge no fim do século VI a.C. e encontra seu auge no V, já se disse que aparece 'quando a linguagem do mito deixa de estar em contato direto com a política real da cidade' (Vernant, J.-P. e Vidal-Naquet, P.: 1972, 7) e 'se começa a encarar o mito com o olhar do cidadão' (Nestlé, W., apud Vernant, J.-P. e Vidal-Naquet, P.: op.cit., 25). (...) a tragédia é, socialmente, o indicativo de uma maneira de transição entre o pensamento jurídico e político nascente e as tradições mítico-heróicas (ib., 16). É tão rápida a mudança que, ao compor a *Poética*, em meados do século IV a.C., os conflitos que haviam servido de matéria vertente para as obras trágicas já não eram vivenciados por Aristóteles (COSTA LIMA, 2006, p.176).

Tendo vivido entre as guerras contra os persas e a do Peloponeso, o nascimento da democracia e do novo império, o público da tragédia assistia a encenação que apesar de institucionalizar racionalmente o debate de seus problemas mais profundos ainda era perseguido por "noções de dupla causalidade, ao mesmo tempo humana e divina" (MÉIER, C., 1968, p.42 *apud* COSTA LIMA, 2006, p.178).

A filosofia clássica dos séculos V e IV a.C. desenvolveu-se em um contexto de predomínio do pensamento racional que indaga a verdade e repele a pronúncia assertiva dos poetas arcaicos. A tragédia preparava o cidadão para as preocupações comuns da *polis*:

> [...] o desenvolvimento das formas jurídicas, a preocupação com a causalidade histórica, com o papel dos deuses e do próprio homem na configuração de seu destino, todos eles dependentes da capacidade de discussão, implicavam, por frentes diversas, o conhecimento da palavra e a

> exploração de sua potência. A verdade, que já não pode ser assertórica, há de ser persuasiva. (COSTA LIMA, 1980, p.25-27).

Nos capítulos 2 e 6 da *Poética*, Aristóteles afirma que o objeto da mimese é a ação e distingue as ações virtuosas das viciosas com ênfase na ação (*mutho*) ou no caráter do agente que reconduz ao da ação que deve também ser completa ou coerente e de certa extensão. Aristóteles enumera as seis partes da tragédia em ordem hierárquica que dá maior importância ao enredo que são os arranjos das ações e o caráter dos homens que executam essas ações. Os homens não são felizes ou infelizes segundo o próprio caráter, mas importam principalmente as ações, pois o agir é a finalidade da vida (ARISTÓTELES, 2006, p.53-56).

O enredo do mito resulta da seleção e ordenação de ações (discursos e gestos) consideradas como *praxis* que as cenas apresentam como acontecimentos relevantes relacionados entre si e a outros mitos que igualmente comunicam o valor das ações mimetizadas. Os enredos ou fábulas são abstraídos a partir do que é comunicado implicitamente nas ações mimetizadas pelos mitos e que ganha relevo à medida que a rede de relações entre os mitos se amplia.

> Dos elementos selecionados pelo Filósofo, ação e caráter concentram sua atenção. O primeiro liga-se ao enredo; o segundo, à personagem. Mas entendamos o que se quer dizer com ação. Não se trata exclusivamente da série de acontecimentos com que se constrói o enredo. No texto original, consta a palavra *práxis*, que remete a um tipo de ação, como a que se encontra nos mitos – dinâmica, exemplar, associada a uma rede de histórias e gerenciada por tantas implicações quantas puderem ser cogitadas. Não se trata, absolutamente, de uma ação inconseqüente. Tanto é que o próprio Filósofo faz questão de adjetivá-la: 'ação importante e completa, de certa extensão...'. Para definir conceitualmente a especificidade da ação dramática, Aristóteles ressemantiza a palavra *mito*, que deixa de significar narrativa fabulosa protagonizada por entes sobrenaturais, para significar, como termo do vocabulário técnico da literatura, *ação mimética*, cuja lógica se apreende na ordenação adotada em sua exposição.
>
> À ação correspondem, por conseguinte, os acontecimentos seletivamente ordenados e apresentados, na sucessão das cenas. Isto a faz tecnicamente diferente do enredo (ou fábula), já que este se apreende na sucessão temporal dos fatos, como abstração. O enredo se situa no texto, aderido ao jogo teatral e inteiramente ligado à ação. Mas esta, objetivamente materializada nos discursos das personagens e nos gestos previstos nas didascálias, corresponde à história seletivamente concebida e plasmada.
>
> O arranjo estratégico dos acontecimentos funciona como o recurso através do qual a história apreendida no plano da representação (estrutura superficial) se reveste da lei da necessidade (a *anánke* aristotélica), que funda a lógica interna do drama (remissiva à sua estrutura profunda).
>
> O texto dramático reorganiza o acontecimento por associações lógicas, a partir das quais ele propõe elos causais, procede a relações semânticas (por elisão e concentração, por exemplo) e deslocamentos, na seqüência temporal.

> Segundo Aristóteles, o mito se gera juntamente a esta ordenação lógica, apenas aparentemente tortuosa, da narrativa dramática. Se, por um lado, é quase impossível estabelecer de forma totalmente objetiva a distinção entre ação e enredo, por outro, é no destrinçamento do enredo que se apreendem o sistema de estruturas narrativas e seu processo de organização. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.88-90).

O caráter da ação mimetizada reconduz ao personagem que é o agente ou aquele que apresenta a ação ao lado do coro. O personagem movido por um *pathos* (emoção profunda) chega à *anagnórisis* (reconhecimento seguido de mudança de situação). Aristóteles descreve o *pathos* como uma das etapas da intriga que participam da arte da composição de uma peça. Essas etapas são: a *exposição*, o *nó*, o *conflito*, o *clímax*, crise e peripécias, o *desfecho* na tragédia e o *dénouement* na comédia. O objetivo da representação é a *kátharsis*, a purgação emocional da assistência. O caráter ou *éthos* encarnado pela personagem dramática é funcional para a ação dramática que cresce em eficiência ao sobrepor funções na composição do todo dramático "sobre o duplo patamar da intriga e da ação associada a óticas discrepantes e, simultaneamente, a uma organização conflitiva dos papéis." (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.92) O personagem individualizado pode ter vindo do coro atuante em rituais religiosos.

> Argumenta-se que o surgimento do teatro, na Grécia, deveu-se à gradativa individualização de uma personagem, nos rituais religiosos em que um coro recitava versos em honra de Dioniso. Tratava-se dos ditirambos, cantos tumultuosos, que deram origem à tragédia. A comédia teria nascido de ritos agrários de fertilização, a falofórias. Destas festas dionisíacas, isto é, altamente orgíacas e populares, sai a marca burlesca (divertida) e a liberalidade de ações da comédia. Essa memória religiosa do teatro se secularizou, mas deixou como vestígio a importância do coro na concepção da dramaturgia grega.
>
> Os impasses entre uma personagem individualizada, falando de forma prosaica e no dialeto de Atenas, agindo de modo quase tão natural quanto os espectadores agiam, mas representando um passado de reis e nobreza que foi necessário destruir, para que se pudesse implantar a nova ordem democrática, maximizavam-se no contraste com o coro – personagem coletiva, representando o pensamento social, conforme manifestava-se nas assembléias públicas, na praça do mercado, nos ginásios... Mas exatamente este ente cênico, que pensa como os espectadores, fala uma língua que é estranha aos cidadãos atenienses: o dialeto dórico, utilizado em Esparta, inimiga, aliás, de Atenas! Canta, dança e se expressa de um modo alheio à comunicação objetiva (por metros e figuras poéticas). (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.100).

Na Grécia não se falava apenas uma língua e em Atenas que era então o principal centro cultural da Grécia conviviam vários dialetos. Tradicionalmente, o dialeto dórico estava associado ao canto coral e por isso ganhou um uso literário e estilizado nos coros da tragédia

responsáveis pelo suspense emocional que mantinha a atenção do público envolvendo-o numa atmosfera religiosa nas longas apresentações sem pausas (SANTOS, 2000, p.8 e 12). Na época de Aristóteles, o coro já havia praticamente desaparecido. Personagem coletiva, o coro do teatro grego é o precursor do personagem individualizado. Antes dele houve o corifeu nas narrativas religiosas orais: o ditirambo e o comos. É no teatro que o personagem passa a ter vida própria ao lado do coro que é ambíguo por assemelhar-se a uma personagem coletiva e remeter às opiniões do poeta. O teatro tendeu a eliminar o coro em favor da atuação e maior definição do nascente personagem.

> Tanto o ditirambo quanto o comos, pontos de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem — o corifeu — se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. Quando Antígone morre, é do coro a palavra final. "Nunca aos deuses ninguém deve ofender. Aos orgulhosos os duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras, na velhice ensinam a ser sábios". A conclusão, evidentemente, é de Sófocles, refletindo a essência do seu pensamento, mas pode ser igualmente atribuída à sabedoria popular, aos cidadãos de Tebas, testemunhas do drama, tomados em conjunto. Autor e personagem — pois que o coro, a seu modo, também é personagem — fundem-se a tal ponto que somente uma análise um tanto artificial poderia dissociá-los. Daí o caráter ambíguo do coro e a tendência do teatro a eliminá-lo, como a um corpo estranho, não obstante a sua comodidade para o autor, à medida em que a narração se convertia em ação e o autor cedia passo às personagens. (CANDIDO, 1972, p.66).

Nos épicos, os personagens míticos eram concebidos como modelos de valores eternos, por isso não estavam sujeitos ao passar do tempo e não envelheciam, por exemplo. O coro cumpria uma função semelhante de comunicar esses valores eternos chancelados pela comunidade. Mas com o advento da democracia, o debate jurídico abriu espaço para a consciência apropriar-se dos mitos como ponto de partida para a reflexão. "No conflito trágico, o herói e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heróica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática" (VERNANT; VIDAL-

NAQUET, 1977, p. 7). Se os mitos justificavam a ordem, o herói já principiara a colocar a ordem em questão nos épicos mais recentes e essa atitude mais individualizada daquele que se confronta com as leis da cidade progressivamente veio a caracterizar o herói ou o personagem do teatro.

> Mais ainda que nos poemas homéricos, o mito se apresenta em diversas camadas na tragédia, que embora sendo mais recente, aborda muitas vezes temas mais arcaicos. A relação do gênero com o mito é peculiar: o gênero surge no fim do século 6 a.C. quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. Ele sucede à epopéia e à poesia lírica e desaparece com o predomínio da filosofia. A tragédia se desenvolve também sobre as lendas dos heróis, mas de uma maneira bastante livre que chega a ser crítica. Os temas e personagens das lendas heróicas já não são glorificados, como ainda o eram na poesia lírica, mas questionados publicamente, contrapostos aos ideais da cidade. (FIKER, 2000, p. 62).

Principalmente por meio do coro, as apresentações das tragédias e das comédias cumpriam a função de comunicar um ponto de vista que estivesse na ordem do dia acerca das questões da polis. "Basta pensar na origem grega do teatro. Na Atenas do século V a. C., o teatro se instituiu nos moldes dos tribunais públicos". (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.83) O teatro grego abriu espaço para a consciência do cidadão cada vez mais interessado na reflexão e preparado para a filosofia.

> A presença do coro era obrigatória. (...) Desde os mais antigos testemunhos, estabeleceu-se que seria formado por cidadãos representativos da coletividade, escolhidos anualmente entre os indivíduos que se haviam destacado por algum motivo na polis. Cabia a esta personagem coletiva cantar e dançar, apresentando em seus cantos a interpretação sobre os eventos ocorridos em cena.
> Em contraste com o coro, que aparecia em cena apenas disfarçado, os atores (gr. *hypokrités*), encarnando personagens, apresentavam-se com o rosto coberto por máscaras e vivenciavam o conflito entre obedecer ao impulso das paixões, muitas vezes fomentadas pela Fatalidade (a *Moira* grega), ou respeitar os valores político-religiosos da coletividade. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.101).

As tragédias e as comédias comunicavam posições equivalentes quanto aos acontecimentos públicos por meio de procedimentos inversos. Uma diferença curiosa é que a tragédia produz como efeito afetivo a *Kátharsis* e a comédia produz a catástase que também é um tipo de purgação dos sentimentos de terror e piedade suscitados pelo drama, mas particularizado como estímulo crítico.

> A comprovação de que tragédia e comédia se correspondem pela inversão de suas peculiaridades pode ficar muito clara, se repassarmos os termos com os quais Aristóteles definiu a primeira (*Poética*, Capítulo VI). Se ele diz 'a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão', poderíamos adaptar esta informação introdutória e dizer que a comédia é também a imitação de uma ação, só que ação irrelevante, aparentemente inconclusa, mas estatutariamente de certa extensão. Prosseguindo com a definição aristotélica: 'num estilo tornado agradável pelo emprego em separado de suas formas, segundo as partes': de fato, a tragédia se tornava agradável pela sucessão de partes onde se intercalavam as formas da elocução e do canto. A comédia igualmente se expressa numa linguagem que conta com recursos métricos e lingüísticos engenhosos, de acordo com suas partes respectivas, mas que são, todavia, descontínuas. Aristóteles continua: 'ação representada por atores que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções'. A comédia, tal a tragédia, dispensa a presença de um narrador, mas, em lugar da *kátharsis* trágica (traduzível como eliminação das afecções morais dos espectadores), lida com a *catástasis*, a retenção ou manutenção da perspectiva crítica, perante os absurdos dramatizados. Dito por outras palavras: se a catarse é o resultado de convulsão afetiva provocada, na tragédia, pelas emoções paradoxais de compaixão e terror, essas mesmas emoções são responsáveis pela inversamente correspondente catástase cômica. Poderíamos mesmo dizer que a catarse, na comédia, melhor se define como catástase, porque a especifica.
> (...) estas duas espécies do dramático [a tragédia e a comédia] propõem uma correspondência simetricamente inversa de suas propriedades comuns: às personagens majestáticas da tragédia corresponderá a presença de figuras socialmente excluídas da comédia; à indumentária nobre de uma, as vestimentas elegantes da outra; em contraste com o comportamento circunspecto da platéia, no teatro, no teatro trágico, o descontraimento, nas encenações cômicas. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.104-106) (chaves nossas).

O estímulo crítico proporcionado pelas comédias apenas passou a ser admitido depois da solidificação da democracia.

> A comédia, diferindo da tragédia pelo prestígio de que esta gozou, na discussão de temas e conceitos imprescindíveis para o esclarecimento das instituições e do pensamento democrático, só foi admitida na agenda dos espetáculos públicos, quando a democracia se encontrava plenamente implantada em Atenas, ou seja, cinqüenta anos após a inauguração dos festivais (a princípio exclusivamente trágicos). (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.102-103)

Atrativo principal, a parábase é o momento no qual o coro interrompe a apresentação para se dirigir à assistência em nome do poeta.

> A estrutura da comédia é mais simples [que a da tragédia]. Ela se compõe basicamente de duas partes. A primeira consta de um prólogo, que é seguido pelo *párodo* e pelo *agón* ou debate entre dois adversários acerca do

> tema principal da peça. Divisor de águas entre esta primeira e a segunda parte que lhe segue, encontra-se a *parábase*, momento por que todas as platéias aguardavam, já que o coro se dirigia aos espectadores em nome do poeta, para criticar a política vigente e promover tantos ataques aos desafetos quantos fossem possíveis. A segunda parte se compunha de episódios que se precipitavam entremeados por cantos corais curtos, desenvolvendo a trama principal, e o êxodo, etapa de culminância da alegria, geralmente contando com um *deus ex-machina*, personagem alheia à trama que entra em cena apenas para finalizar o espetáculo. (NUÑES; PEREIRA; 1999, p.104-105) (chaves nossas).

Antes de passarmos a algumas considerações acerca das apropriações irônicas dos elementos trágicos e cômicos em *Tutaméia*, contrastaremos aspectos do coro antigo a outros do personagem moderno.

Individualização do personagem moderno: o homem na história

À medida que a ordem moderna foi se instituindo, a lei do cosmo metafisicamente concebida vem sendo ao longo dos séculos substituída por outra lei laica e pensar a lei passou a requerer um método sempre colocado em questão para ser aperfeiçoado. A ordem moderna passou a oferecer condições ao conhecimento e ao desenvolvimento do indivíduo autônomo com uma consciência individualizada. Apenas no século XVIII, emergiu a literatura como modalidade discursiva autônoma, o que Costa Lima associa diretamente à sagração do indivíduo, "à sua separação da individualidade antiga [orientada pelos marcos valorativos da comunidade] e a seu afastamento do modelo retórico" (COSTA LIMA, 1993, p.25) (chave nossa). Os *Frühromantiker*, os primeiros românticos alemães, principiaram a tematização da literatura e desdobraram o postulado kantiano da autonomia da experiência estética, embora as vertentes românticas que fundam a concepção de literatura no sujeito individual, como expressão, tenham obtido maior ressonância entre leitores e críticos (COSTA LIMA, 1993, p.17-25).

> Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito autor, obra, público de leitores – de tal maneira associado à auto-experiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte da subjetividade se converterá em verdade incontestável.

Para Schopenhauer, por exemplo, a nobreza de um romance se daria à medida que retratasse a vida interna do personagem e não a externa (COSTA LIMA, 1993, p.26).

Ao ser problematizada, a antiga lei metafisicamente concebida cedeu lugar ao controle da literatura (moderna) extremado pela via da estetização, enquanto a simbiose entre experiência estética e crítica não tem sido favorecida. Conforme Costa Lima, a modernidade

controlou a imaginação com maior rigor que o pensamento clássico. Na era clássica, o indivíduo ainda não se constituíra como sujeito psicologicamente orientado, a literatura mais imaginativa não era considerada séria e entrava na hierarquia dos discursos fundada "na exploração de elementos codificados pela retórica". Não sendo considerada séria por sua época, a literatura clássica mais imaginativa de um Rabelais ou de um Gil Vicente desenvolveu-se com relativa liberdade (COSTA LIMA, 1993, p.28). Já a literatura moderna como parte de um sistema literário vem sendo controlada por dispositivos políticos autorizados a julgar o que deve ser adequado como expressão do sujeito ou como beletrismo nas versões da fantasia e da sofisticação.

No século XVIII, o homem consciente de si como sujeito da história já não se sentia integrado à comunidade nem a uma ordem metafísica do universo. Essa liberdade de ação também representou uma sensação de desamparo que desde então serve de estímulo à nostalgia romântica que a modernidade por vezes atualizou em propostas estéticas.

> Quando Deus morre, no final do século XVIII, e emudece a voz transcendente que fazia da natureza um livro, a história se torna o processo quantitativo de um trabalho apenas humano. Desaparecem então as unidades substanciais que fundavam o verossímil como analogia do enunciado à substância incriada ou adequação a modelos e participação na Forma, embora os autores românticos, nostálgicos de unidade, tenham-no novamente normalizado como a semelhança de um Todo ausente refratada na autoconsciência infinita do finito. Efetivamente, é a modernidade estética não-teleológica que passa a propô-lo como um grau zero de si mesmo, ou diferença produzida no ato singular da invenção poética (HANSEN, 1999, p.191).

No século XVIII, a escrita da história (*Geschichte*) alcançou um grau elevado de abstração que caracterizou "unidades englobantes do movimento histórico" (KOSELLECK apud COSTA LIMA, 2006, p.136). A ampliação da noção de história tornou possível ao homem pensar-se como parte de um movimento coletivo e sua ação individual perdeu a dimensão metafísica e a exemplaridade da natureza humana carente da redenção divina. A concepção moderna da história participa de alterações significativas na filosofia, no pensamento, na arte do século XVIII.

Retornos no romantismo: a parábase e a ironia

Na avaliação de alguns críticos formados de acordo com as posições desenvolvidas por autores direta ou indiretamente ligados ao romantismo ou a seus fundamentos filosóficos, a inocência mítica fundada em verdades coletivas absolutas teve seu fim manifesto na

literatura moderna que as degrada em nome de valores individuais. A individualização do fazer literário visível nos projetos dos autores modernos tornou concebível a forma culta que humaniza o mito ou o dessacraliza e representa artisticamente (D´ONOFRIO, 1995, p.106-107). Nesse caso, Eliade assinala que mesmo as narrativas míticas das grandes regiões mediterrâneas e asiáticas que chegaram até nós não podem ser tomadas como exemplos de narrativas coletivas.

> A maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos. As tradições mitológicas do Oriente Próximo e da Índia foram persistentemente reinterpretadas e elaboradas por seus respectivos teólogos e ritualistas. Isso não significa, evidentemente, que 1) essas Grandes Mitologias tenham perdido sua 'substância mítica' e que não passem de 'literatura' ou que 2) as tradições mitológicas das sociedades arcaicas não tenham sido remanipuladas por sacerdotes e bardos. Assim como as Grandes Mitologias que foram finalmente transmitidas através de textos escritos, também as mitologias 'primitivas' que os primeiros viajantes, missionários e etnógrafos conheceram na fase 'oral', têm uma 'história'. Em outros termos, elas se transformaram e enriqueceram no curso dos séculos, sob a influência de outras culturas superiores ou graças ao gênio criador de alguns indivíduos excepcionalmente bem dotados. (ELIADE, 1972, p.10).

As mitologias escritas foram enriquecidas por outras culturas superiores ou indivíduos bem dotados e têm em comum com as mitologias da fase oral o fato de terem uma história com a participação de grupos e contribuições individuais relevantes. Sendo assim, a noção de que os mitos são invenções coletivas se justifica quando comparada à proporção maior da participação individual na literatura moderna que responsabilizou e gerou condições ao autor de desenvolver seus projetos para os criticar, negar, mitificar como geniais, propor como porta-vozes que apresentam ou antecipam as idéias de uma época, etc. O autor passa a ser avaliado pela crítica a partir da contribuição que sua obra fornece ao desenvolvimento ou à percepção do processo histórico por parte do público. De modo menos indireto e mais naturalizado posto que socialmente compartilhado, o mito antigo teve a função de portar valores comunitários e depois o teatro os colocou em questão. A literatura moderna também se desenvolveu a partir da retomada de mitos e narrativas comunitárias, mas salientaram-se o ponto de vista do autor e a mediação do mercado com seus agentes editoriais que incluem a participação do público e da crítica. As novidades da mediação do mercado e do discurso literário entendido como mecanismo articulado por um autor armam o esquema que serve de fundo às avaliações que alimentam o debate acerca dos ideais da literatura moderna: decadente ou desinteressada, genial, original, datada, maldita, autônoma, engajada,

internamente adequada e unificada, orgânica, universal, etc. Ao proporem suas obras, os autores modernos responderam às dificuldades desenvolvidas na relação da literatura com os interesses historicamente comuns a autores, críticos e público.

Método de Sócrates reinventado por F. Schlegel, a política da conversa admite a partilha de interesses comuns com maior proveito e rigor da análise encaminhada nas diversas óticas dos componentes do grupo. A conversa oferece dificuldades não previstas no que é inicialmente proposto, aceita os direcionamentos que os outros conferem a questões de interesse comum e requer sentenças curtas (respostas objetivas e fragmentos ao invés de longos discursos) para assegurar a eficiência na comunicação. Do modo como F. Schlegel a concebia, a ironia romântica atualizava o papel do coro atuante no drama antigo, especialmente a função da parábase com as intervenções no desenvolvimento da apresentação para manter a platéia atenta aos debates da vida pública encenados por esses dramas. A parábase mobiliza o conjunto de crenças e valores da comunidade da qual chama a atenção. A parábase no teatro antigo resultou de toda uma compreensão do mundo grego herdada da tradição mítica que o teatrólogo compartilhava com a assistência. Propondo a ironia como parábase, F. Schlegel enfrentava as dificuldades de comunicar a nova mitologia que propunha a comunidades cada vez mais heterogêneas e receptivas ao personagem individualizado. De um lado, a preferência de F. Schlegel pelo fragmento com lacunas estratégicas no produto da significação calculava a participação dos mais diferentes leitores. De outro, os românticos alemães foram especialmente sensíveis à perda do sentido comunitariamente compartilhado no contar e propuseram modos novos de o restabelecer; intentavam a invenção de um gênero que reunificasse todos os outros, um gênero supremo (SUZUKI, 1998, p. 195). Esse novo gênero, concretizado no romance, visa incluir os mais diferentes leitores atraídos por uns ou outros dos elementos dos diversos gêneros amalgamados; e essa possibilidade de identificação comum já restabeleceria uma espécie de novo tipo de comunhão de algo que, para efetivar a comunicação com os grupos heterogêneos, deveria ser silenciado. Sendo assim, a ironia cumpre a função de manter a continuidade da comunicação do não dito que requer a participação ativa do leitor nessa conversa inclusiva.

A democracia grega preparou terreno para o florescimento do teatro e em seguida da filosofia, ambos endereçados à discussão dos problemas da polis. A ironia romântica tentou recuperar a sabedoria (dialética/retórica) do orador grego antigo, especialmente do irônico Sócrates. Com a diferença de que já não se trata de conversação entre cidadãos da polis, mas de uma "comunidade supramundana", simultaneamente "concreta e abstrata, presente e ausente, real e ideal" (SUZUKI, 1998, p. 175). A antiguidade nos legou como traço mais

característico de Sócrates sua atopia ou singularidade. Comparado, no *Banquete*, aos sátiros, parecia "estranho, extraordinário, singular, paradoxal" aos seus contemporâneos. Suas palavras e comportamentos precisam ser compreendidos dentro de uma "constante autoparódia" sem o que não acompanhamos a reciprocidade entre seriedade e jogo aí empreendida. Decorre dessa instabilidade a filiação de Schlegel à ironia Socrática. Nela, a intenção irônica mantém-se em suspense enquanto a expectativa de significação (sentido unívoco) vai sendo frustrada, dado o caráter simbólico de figuras que comporiam uma nova mitologia de beleza lógica (SUZUKI, 1998, p. 177-178).

A função da parábase no teatro grego é semelhante a que viria a ser desempenhada pela filosofia: estimular e aperfeiçoar o raciocínio (*ethos*) e as comoções (*pathos*) dos cidadãos. Ainda, o método socrático era dialético e os diálogos Platônicos através dos quais o conhecemos têm em comum com os dramas a ação (discursos e gestos) apresentada por falas, a função da ironia socrática semelhante à da parábase que proporciona à assistência distanciamento e variação de pontos de vista, o interesse de Sócrates pelas questões da polis estendendo o debate às pessoas comuns nas praças e feiras, a reconsideração do legado mítico como princípio para o debate das questões contemporâneas. A comédia foi aceita nos festivais gregos cinqüenta anos após a tragédia, apenas quando a democracia já havia se consolidado; podemos atribuir esse fato ao alcance crítico da comédia, mais incômodo para a ordem consolidada por regimes de poder arbitrariamente fundados. A incisão crítica da comédia aproxima-a da ironia socrática, mas precisamos lembrar que o sentido que a tragédia comunicava à assistência era compatível com o comunicado pela comédia e ambas colocavam a tradição mítica em discussão. Inclusive as apresentações das comédias e tragédias eram intercaladas, de modo que o tipo de purgação mais afetiva provocada pela tragédia completava a purgação crítica provocada pela comédia; a tragédia e a comédia apresentavam duas abordagens opostas da tradição mítica e complementarmente formadoras do cidadão.

Conforme Jankélévitch (1964) em *L´ironie*, os grandes ironistas não escreveram comédias, sendo que a ironia que não faz rir nem chorar e o cômico compartilham distanciamento do sujeito e do objeto que referem. Tal distanciamento não produz neutralidade discursiva, mas inclui extremos conflitantes como os efeitos dolorosos do trágico combinados aos prazeres do cômico. Provocando uma temulência de prazer e dor sem fazer rir nem chorar, a disjunção de categorias própria à ironia e extensiva ao trágico e ao cômico caracteriza a ironia como tragi-cômica. Contrapondo-se aos procedimentos do classicismo associativo de categorias, a ironia romântica recorre freqüentemente aos procedimentos disjuntivos dos chistes.

> Toutefois il ya a plusieurs manières d´entendre cette victoire sur le tiers-exclu, selon que les contraires se succèdent, ou apparaissent ensemble dans le contraste criant de leur simultanéité, ou se résorbent dans l´au-delà d´une synthèse conciliatrice. Tels sont les trois cas de l´Alternance, de l´Antithèse et de l´Indivision. [p.136] Pour les Romantiques, l´Absolu *a priori* de la contradiction résorbée précède la dichotomie du comique et du tragique autant que l´androgyne précède la fission des sexes, autant que l´innocence avant le péché précède le schisme du bien et du mal. (...) De là les complications métaphysiques dans lesquelles Solger enveloppe l´ambiguïté de l´ironie : elle est tragédie parce qu´elle anéantit l´Idée en l´incarnant dans le fini ; et elle est, d´autre part, enthousiasme, parce qu´elle affirme et révèle l´Idée en conumant notre finitude. (...) On sait la prédilection des Romantiques pour Shakespeare, pour Cervantès ; pour tous ceux qui entretiennent l´imagination dans l´ambiguïté du sublime et de la clownerie. (...) 'Witz', c´est-à-dire le bon mot et le clin d´oeil, que Fréderic Schlegel appelle 'chimie logique', Novalis 'électricité spirituelle' et Jean-Paul 'anagramme de la nature', est le pouvoir de découvrir des analogies lointaines, de rendre sensibles, grâce au jeu des assonances et de l´homophonie, les affinités les plus imprévues. Le Bon Mot, c´est la souplesse de l´esprit et l´agilité de l´imagination. Sautat légèrement d´une idée à une autre, et sans se soucier des disjonctions que le classicisme pratique entre ses catégories, le Bon Mot fait se rencontrer les idées amies qui étaient depuis longtemps tenues à l´écart l´une de l´autre ; il favorise les attractions mystérieuses, les sympathies et les rapports piquants ; escamoteur et tricheur, il passe furtiveent du sens figuré au sens propre et de l´esprit à la lettre ; il a un talent spécial pour l´amphibologie. (...)
>
> L´alchimie logique (...) cherche, dans sa nostalgie, l´indivision nocturne des sons et des couleurs. Avant Baudelaire et Rimbaud l´ironie romantique pressent la correspondance des qualités ; elle vole d´un registre à l´autre et joue sur tours les claviers à la fois. (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.131-139).

Decorrem também dessa exortação à unidade a predileção dos humoristas pela música que confunde as qualidades, a quimera do amor livre/místico como unidade erótica a exemplo do *Lucinde* de Schlegel, e reabilitação da carne, o culto da imaginação e da fantasia, o jogo da alteridade, as misturas de gêneros (o cômico e o trágico, por exemplo), a fusão da religião com a filosofia, a moral e a arte (JANKÉLÉVITCH, 1964, p.140-141).

Funções e natureza do cômico em "Aletria e hermenêutica"

Tutaméia – terceiras estórias (1967) foi a última obra editada por Guimarães Rosa em vida. Alguns críticos apontaram o caráter de caleidoscópio dos minicontos, "fortemente relacionados" (NOVIS, 1989, p. 23 e 119) e pareceu a eles que o todo do livro assemelha-se à representação de um cosmo mágico-simbólico. Rosa declarou a Paulo Rónai que *Tutaméia* propõe uma corrida de obstáculos ao leitor (RÓNAI, 1979, p.194). As dificuldades de interpretação apresentadas pela metáfora "corrida de obstáculos" encaminham ao debate

estético. O autor sinalizou a contribuição da forma narrativa estória incorporando-a aos títulos de suas *Primeiras estórias* e *Terceiras estórias.* As comunidades produzem narrativas que portam valores elaborados e julgados quanto a sua pertinência à medida que essas narrativas circulam. Os minicontos ou estórias de *Tutaméia* são narrativas curtas de três a quatro folhas ou duas páginas e meia em média. Ainda, essas estórias aludem às formas narrativas populares e orais – de que a "perspectiva mitopoética [é] remanescente" (FANTINI, 2003, p. 76-77). Adiantamos que as estórias de *Tutaméia* compartilham algumas características com as narrativas comunitárias; a perspectiva mítica comum às formas narrativas populares e orais foi reproposta na poética da estória: desde já notamos a brevidade, o elemento surpresa, o humor e a ironia que colocam em questão a retórica da comunicação de valores iniciando o leitor no enfrentamento das dificuldades envolvidas na retórica desses valores.

Conforme o primeiro dos quatro prefácios de *Tutaméia*, "Aletria e hermenêutica", a estória tem uma semelhança mínima e esporádica com um tipo especial de anedota inventado por Rosa, a anedota de abstração. "Aletria e hermenêutica" simula um tratamento objetivo dessa categoria de anedota fornecendo exemplos que servem como núcleos dos mecanismos das estórias. Esse prefácio oferece a anedota de abstração como instrumentos para análise interessada nos efeitos previstos de poesia e transcendência. Os exemplos de anedotas de abstração aproximam-na de formas narrativas comunitárias: a anedota (de abstração), a adivinha, o *Koan* e o provérbio remanescente dos mitos.

> Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária. Mais ainda: assim como o mito é uma linguagem pela qual a comunidade se mede com os desafios básicos e elementares à vida humana, assim também, limado pelas gerações, o provérbio condensa um ensinamento básico. Conhecimento fragmentado – talvez mesmo ruína de mitos –, o provérbio encarna a parte duma cosmovisão, que, entretanto, não saberíamos reconstituir, pois, ao contrário do que sucede com a narração mítica, sua propagação nos impede de conhecer o contexto primitivo de que derivou (COSTA LIMA, 1974, p. 16).

De origem descontextualizada e pronto a ensinar por sugestão, o provérbio pode ser alinhado às demais formas narrativas comunitárias que servem de paradigma à estória (adivinha, Koan, anedota) desde que conserve a função comum a elas de surpreender. Como os provérbios arruínam-se nos lugares batidos, Rosa os parodia ou então os inventa sob a aparência de uma formação aforismática provocativa. Essas formas narrativas comunitárias têm em comum a função potencial de favorecerem a transcendência aqui entendida como operação mental que faz saltar de um jogo de linguagem a um sentido superior não expresso e deduzido por parte

do ouvinte surpreendido pelo inusitado do enunciado. Encontramos essa operação saltitante também na poesia que pode simular transcendência fazendo graça com um nada produzido como efeito a partir das lacunas de enunciados que deslocam a lógica do terceiro excluído e transtornam as alternativas excludentes V/F. Esses transtornos são chistosos, daí o prazer que provocam quando escancham os planos da lógica.

Grosseiro modo, para os antigos os deuses moravam logo ali sobre as nuvens; no classicismo, os modelos eram identificados à substância reconhecida na transcendência ou à essência acessada por analogia; e, finalmente, para o homem moderno, Deus morreu. Ao compararmos a estória aos mitos por agora não falamos dos mitos inventados por poetas, a exemplo dos mitos trágicos, mas das invenções comunitárias também conhecidas como formas simples. As formas narrativas comunitárias (anedota, Koan, adivinha) portavam os valores das comunidades primitivas. As sociedades modernas viveram sucessivas crises de valores e produziram narrativas complexas como as da literatura. Tendo inventado um sertão como espaço recorrente em suas narrativas, um autor como Rosa soa mítico e simula portar valores que coloca em discussão. Essas estórias de terceiros sobre terceiros comparadas às narrativas comunitárias parecem vir do sertão geográfico que em 1967 ainda conservava traços arcaicos devidos às condições de isolamento e atraso infra-estrutural como os vigentes nas regiões marginalizadas no processo de colonização. Interessante que mesmo as margens do sertão geográfico sejam discutíveis, imprecisas, esperando por mapas de pesquisadores empenhados em decifrar os limites do sertão roseano com a ajuda bem vinda dos satélites. Ao afirmarmos que o sertão é o mundo podemos dar por encerrada a conversa, e quem não ficaria contente se visse sua cidadezinha obscura ou outra vizinha marcada num mapa do sertão roseano? Mesmo Goethe e Tolstói, que também eram sertanejos.

Conforme Ramos (2008), narrado na terceira pessoa com recurso à partícula apassivadora e impessoal “se”, “Aletria e hermenêutica” simula objetividade ao dedicar-se à discussão da natureza e funções do cômico que não visa o riso, mas os efeitos de poesia e transcendência como os produzidos pelas anedotas de abstração. O segundo prefácio , “Hipotrélico”, discute o neologismo resultante da invenção de palavras que conseguem comunicar nos contextos nos quais surgem de uma nova necessidade expressiva, podem sobreviver a esses contextos e até integrarem glossários, mesmo dicionários. Um termo arcaico glosado por não estar dicionarizado pode ter sido um neologismo que não vingou. Ou ainda pode-se glosar um termo atribuindo a ele um contexto que não vingou ou que pareça contrariar as determinações da história (gênero narrativo) e da História (processo social). O glossário que aparece ao final do segundo prefácio cumpre essas duas funções: apresenta

neologismos e termos dicionarizados atribuindo a eles significados inusitados. Com Ramos, observamos também que o terceiro prefácio "Nós, os temulentos" é enunciado na terceira pessoa do plural e cumpre a função exercida pela parábase na tragédia antiga que temos aproximado do papel da ironia de fazer variar os pontos de vista e proporcionar distanciamento aos interlocutores. No quarto prefácio "Sobre a escova e a dúvida", o autor se mascara e reduplica em um auter ego e contextualiza ficcionalmente as discussões pertinentes à poética de sua obra relativas à invenção literária.

Conforme Ramos (2007), a questão autoral, que atravessa toda a obra rosiana, sobressai em *Tutaméia* pela representação "flutuante e ambígua" que encena a enunciação revelando o ponto de vista cômico do autor. Nos prefácios, Ramos considera também o leitor, gradativamente introduzido no espaço ficcional conforme a variação da voz autoral do enunciado à enunciação: como assistência distanciada pela objetividade do primeiro prefácio; "incorporado na voz plural do segundo", como se o autor evocasse um coro; identificado ao protagonista bêbado-humano em "Nós, os temulentos". Colocados em cena o autor, o leitor e a linguagem, tema de "Hipotrélico", os prefácios dialogam com a modernidade a exemplo da "manipulação da perspectiva – tão explorada pelas vanguardas -, a experiência necessária à narração, a intervenção da recepção" (RAMOS, 2007, p. 87-89 e 153).

Os contos de *Tutaméia* compartilham com o cômico elementos como os finais felizes, personagens de estratos sociais baixos que cometem erros sem produzir comoção profunda no público; e funções do cômico como as surpresas provocadas pelas anedotas e o estímulo à crítica deflagrado por situações apresentadas como absurdas. Apenas duas das quarenta estórias de *Tutaméia* apresentam desfechos quase trágicos porque a ambigüidade deles salva a graça dos protagonistas pelo efeito surpresa que sobrepuja as situações de morte apresentadas: "Azo de almirante" e "Palhaço da boca verde". Também as situações limite iniciais nas quais encontramos os protagonistas podem ser consideradas trágicas porque favorecem a identificação afetiva do leitor moderno e acomodado com metáforas das dificuldades comuns às experiências humanas construídas a partir da ficcionalização de situações que também caracterizam as dificuldades da vida no sertão: violência, exílio, solidão, prisão, cegueira, a lei e os costumes, o nomadismo e o sedentarismo, a insuficiência da técnica, a superstição, etc.

Tutaméia recusa os padrões realistas de representação e produz efeitos tragicômicos por meio de mecanismos semelhantes aos dos mitos. A estória por vontade e dever diferencia-se da história (gênero narrativo) e da História (processo social) para afirmar sua semelhança esporádica e mínima com a anedota de abstração que fornece instrumentos de análise interessada na poesia e na transcendência. A história nasceu entre os gregos e a História

passou a fazer sentido para os modernos. A estória não quer ser confundida com a história entendida como um gênero narrativo que pretendeu narrar fatos de sentido inequívoco. A estória deve inventar situações que contrariam as posições determinadas pela noção de processo histórico. As anedotas de abstração mimetizam núcleos de ações (discursos e gestos) significativas que a estória desenvolve.

Referências

ARISTÓTELES. **A poética de Aristóteles**: tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. 2006. 131f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

_____. A explosão das sombras: mimesis entre os gregos. In: _____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. p. 1-65.

_____. **Mito e análise do discurso**. **Revista Colóquio/Letras**, n.26, p.23-35, jul. 1975.

D´ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa***:* fronteiras, margens e passagens. São Paulo: Ateliê Editorial e Senac, 2003.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.). **Máscaras da mímesis**: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L´ironie**. Paris: Champs Flamarion, 1964.

NUNES, Benedito. Tutaméia. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate; PEREIRA, Victor Hugo Adler. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luís. (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.69-133.

RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia**: comicidade em "Tutaméia". 2007. p.1-176. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RÓNAI, Paulo. "Os prefácios de *Tutaméia*" e "As estórias de *Tutaméia*" (apêndice). In: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

SANTOS, Fernando Brandão. O canto na tragédia grega. **Aletria**, 2000. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_fbs.pdf>**.** Acesso em: 15 nov. 2011.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO NO CINEMA: O ENUNCIADO IRÔNICO EM *QUANTO VALE OU É POR QUILO?*

Mirella Monique SOARES[1]
Aparecida de Fátima BUENO[2]
FFLCH – USP

O texto a seguir traz a descrição do estágio atual da pesquisa de iniciação científica "A transposição intersemiótica da ironia: o conto "Pai contra mãe" sob a perspectiva audiovisual", bem como o recorte dela apresentado em forma de comunicação oral na *VII Semana de Estudos Teatrais da UNESP: Teatro, Cinema e Literatura: Confluências.*

O seguinte trabalho tem por objetivo principal identificar de que maneiras a estética da ironia presente no conto "Pai contra mãe", de Machado de Assis se articula através do

[1] Graduanda do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, cursando dupla habilitação em Português/Espanhol. Atua desde 2009 com projetos de extensão universitária na área de Literatura Comparada com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa e Cinema. E-mail: mirella.soares@us/p.br

[2] Docente junto à FFLCH/USP; orientadora da pesquisa FAPESP/IC que inspirou a produção deste artigo.

processo intersemiótico no filme *Quanto Vale ou é por quilo?*, realizado pelo cineasta Sérgio Bianchi. Para tal, partimos da concepção de que a ironia é o recurso discursivo primordial na composição deste conto e, a partir disso, procuramos identificar como ela se constrói ao longo da narrativa. Isto feito, passamos ao exame dos aspectos desta ironia inscritos na adaptação audiovisual, destacando quais deles o processo intersemiótico preservou, eliminou ou atualizou.

O escritor brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), nascido no Morro do Livramento, Rio de Janeiro, autor de inúmeros contos, crônicas, algumas peças de teatro e de importantes romances, foi e ainda é considerado um dos maiores expoentes da nossa prosa de ficção, tendo suas obras revolucionado o jeito de se fazer e ler literatura no país. A originalidade de seus escritos aliada à apurada técnica narrativa fizeram dele um gênio singular, capaz de expor a partir do particular da existência individual de suas personagens a natureza e as contradições da condição humana.

Devido à grande importância e contribuição de Machado ao cenário literário nacional, ao longo dos anos, sua produção vem sendo alvo de constantes análises e revisitações, fato que só faz ampliar a sua já vasta e diversificada fortuna crítica. Tendo-se em vista a existência de uma série de perspectivas acerca da obra do autor, a presente pesquisa optou por eleger inicialmente as que consideramos mais condizentes com os propósitos deste trabalho, portanto partiremos do exame das abordagens de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi sobre o autor fluminense, a fim de nelas buscar subsídios ao exame da ironia no conto "Pai contra mãe" e também em sua adaptação, o longa-metragem *Quanto vale ou é por quilo?*.

Sob o ponto de vista de Antonio Candido, nos anos setenta do século XIX, o sistema literário estaria plenamente configurado, a formação da literatura brasileira concluída e seu ponto de chegada seria Machado de Assis que,

> [...] se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição dos costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência de predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza [...] aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores (CANDIDO, 2007:437-8).

Para o crítico, o autor de "Pai contra mãe" soube aproveitar-se dos acertos e esquivar-se dos erros da literatura que o antecedeu, solucionando seus problemas e assim

redimensionando a prosa de ficção brasileira para um ideal nunca antes alcançado por nenhum outro escritor nacional.

Roberto Schwarz, por sua vez, impulsionado pela tradição lukacsiana e inspiração marxista orienta a sua leitura para o sentido sociológico, situando a obra machadiana a partir de seus nexos com a realidade social brasileira, lendo-a, portanto como um retrato de seus desajustes e paradoxos. No ensaio *Um mestre na periferia do capitalismo*, o crítico toma a volubilidade do narrador criado por Machado de Assis não simplesmente como um princípio formal, mas um movimento que mimetiza "uma conduta própria à classe dominante brasileira" (SCHWARZ, 2000:18). Schwarz assume e desenvolve a ideia de que a ficção machadiana apreende a realidade exterior e a transforma em elemento interno, isto é, o autor transfere para o processo narrativo a estrutura vigente na sociedade de seu tempo, originando assim a denúncia dessa mesma sociedade por meio dos procedimentos formais de seu estilo. Em contrapartida, Alfredo Bosi mesmo reconhecendo na prosa machadiana o retrato dos tipos característicos da sociedade carioca, sugere que o olhar de seu narrador vai muito além da representação de época, local e datada. Para Bosi,

> Aquele quadro social matizado de diferenças e assimetrias não é interpretado pelo narrador machadiano como uma realidade puramente local, um resíduo de atraso colonial [...] O olhar com que Machado penetra aquele universo de assimetrias tende a cruzar o círculo apertado dos condicionamentos locais na direção de um horizonte ao mesmo tempo individual e universal. Interessam-no cada homem e cada mulher na sua secreta singularidade, e o ser humano no seu fundo comum. (BOSI, 2003: 154).

Assim, o crítico interpreta a obra de Machado de Assis como um testemunho do entendimento sobre o humano, seus medos, instintos, conflitos e desejos.

A carreira de Machado de Assis como contista se inicia em 1858 com a composição de *Três tesouros perdidos* e estende-se até o início do século XX com a produção de quase trezentos contos, a maioria deles publicados nos jornais e revistas da época em formato de folhetim. Enquanto gênero literário, o conto passou a se popularizar no Brasil a partir do século XIX, tendo seu marco com a publicação de *Noite na taverna* do autor romântico Álvares de Azevedo. Contudo, é nas mãos de Machado que a narrativa breve adquire a densidade estética necessária para alcançar êxito pleno. Segundo Wagner Martins Madeira, o autor fluminense "encontrou no conto o ambiente propício para um concentrado exercício intelectual, no qual exerceu minucioso cálculo, economia narrativa que lhe possibilitou por um mínimo de meios, o máximo de efeitos". (MADEIRA, 2001:26). "Pai contra mãe",

publicado pela primeira vez no livro *Relíquias da Casa Velha* no ano de 1906, remonta ao período imperial brasileiro ambientando-se no Rio de Janeiro oitocentista, antes da abolição da escravatura. O conto retrata em primeiro plano a história de Cândido Neves e sua família, concomitantemente à dramática perseguição e captura de Arminda, escrava grávida e fugitiva. Por trás disso, em segundo plano, o que a narrativa denuncia são as assimétricas relações de poder entre senhores, homens livres e escravos naquela época e, através da descrição de profissões, instrumentos de tortura e do próprio dilema moral humano oferece ao leitor o impiedoso painel da instituição que organizou a vida socioeconômica brasileira desde o século XVI. Sobre a questão da escravidão problematizada pelo conto, Marli Fantini Scarpelli afirma que:

> [...] ao tematizar a sujeição da raça negra e da mãe escrava, o contista carioca denuncia a reprodução e legitimação desse sistema social cuja iniquidade tem como uma de suas mais perversas consequências, além da escravização de seres humanos, a destruição em larga escala de escravos e de sua descendência. As sobras de tal sistema manifestam-se até hoje sob forma de discriminação e desigualdade sócio econômica. (FANTINI, 2004: 124).

Conforme a autora, os resquícios e consequências do regime escravagista no Brasil perduram até os dias atuais, fato que ajuda a explicar o interesse do cineasta Sérgio Bianchi em produzir um filme a partir do tema preconizado por Machado de Assis. Como é sabido, o cinema nacional por vezes se serviu da extensa produção do autor fluminense para compor os enredos, tramas e personagens de seus roteiros, isto porque suas obras possuem o vigor e atemporalidade que o formato audiovisual busca e aprecia. Algumas das adaptações produzidas nos últimos anos, tais como, *Memórias Póstumas (1998), Dom (2003) e A Cartomante (2004)*, inspiradas em importantes obras do escritor demonstram que o cinema lê e interpreta Machado de diversas maneiras, algumas superficiais e estereotipadas, outras densas e profundas, capazes de captar o que de verdade está por trás das armadilhas dialéticas do narrador machadiano. Sérgio Luís Bianchi (Ponta Grossa, 1945-), diretor e roteirista responsável pela realização do filme *Quanto vale ou é por quilo?,* não é apenas um entusiasta de adaptações literárias, mas também um exímio leitor da obra de Machado de Assis, tendo já levado aos cinemas dois filmes inspirados em contos do autor. Sua filmografia tem início no ano de 1972 com o curta-metragem *Omnibus*, posteriormente nos anos de 1977 e 1983 faz mais dois curtas, *A Segunda Besta* e *Divina Previdência,* respectivamente. No ano de 1979 estreia o seu primeiro longa-metragem comercial, *Maldita Coincidência*, mas é a partir da

década de oitenta que Bianchi se consagra entre a crítica como ferrenho denunciador das mazelas sociais do país. O cineasta produz *Mato Eles? (1982), Entojo (1985) Romance (1988), A Causa Secreta (1994)* – livre adaptação do conto homônimo de Machado – *Cronicamente Inviável (2000)* e *Os Inquilinos: os incomodados que se mudem (2009)*.

Em *Quanto vale ou é por quilo?,* lançado no ano de 2005, Sérgio Bianchi mistura fatos documentais, retirados do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e reelaborados em crônicas do século XIX pelo historiador Nireu Cavalcanti, à narrativa breve machadiana. A perspectiva dele, contudo, escapa às noções de adaptação mimética ou ao chamado conceito de "fidelidade", aproximando-se da noção de Ismail Xavier sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária:

> Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação dos valores nele expressos. (XAVIER, 2003: 62).

Bianchi agrega à história já concretizada outra, aquela que ele mesmo deseja contar, fazendo-as caminhar juntas e em consonância.

Nossa pesquisa investiga de que maneiras os signos textuais foram interpretados pelo formato cinematográfico e assim transformados em signos não verbais, mas audiovisuais, no entanto, nosso interesse não reside em apenas identificar no filme as intrínsecas relações de equivalência com o texto dramático, mas nosso foco está voltado também na direção que verifica de que maneiras os recursos audiovisuais, como a trilha sonora e a montagem, contribuem para o efeito irônico da narrativa fílmica e transpõem para o meio cinematográfico a ironia literária.

A ironia surpreende-se como sendo um processo discursivo que pode ser observado em diferentes manifestações de linguagem, por isso e tendo em vista as várias perspectivas que abrangem o conceito, buscamos privilegiar neste estudo as leituras que melhor dialogassem com o objetivo do trabalho, assim, principiamos a pesquisa com as leituras de D.C. Muecke, Beth Brait, Heinrich Lausberg e Linda Huchteon, importantes teóricos que pensaram a ideia de ironia nas suas diversas formas de aplicação. Tradicionalmente definida como o modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa, a ironia mais que uma figura de linguagem representa um modo de lidar com a realidade e, segundo Graça Ramos, estudiosa do conceito, ela está fundada no sentido das palavras, "consiste em

desviar a significação própria e direta para lhes dar uma significação imprópria e indireta – com forte potencial de crítica, carregado de ambiguidade e também de negatividade". (RAMOS, 1997:18). Segundo levantamento sobre a estética da ironia realizado como parte das ações da fase inicial do projeto observou-se a escassez de estudos sobre o conceito como modalidade de consciência na obra de autores brasileiros. Na obra de Machado de Assis, contudo, encontramos sim alguns estudos sobre a ironia (não necessariamente a ironia no conto "Pai contra mãe"), e constatamos que grande parte dos críticos a percebem como procedimento estruturante da literatura do autor, principalmente os interessados em apreender de que maneiras esse elemento estético influenciou o estilo da escrita machadiana e como sua incorporação ao texto é capaz de revelar certo tipo de posicionamento ideológico do escritor; também por isso é que, por vezes, certa tradição crítica atribui, a meu ver erroneamente, o uso da ironia por Machado apenas como parte da necessidade de mascarar a crítica social realizada por ele. A postura irônica em Machado de Assis reflete não apenas sua percepção crítica acerca da sociedade e de seu momento histórico, mas também a capacidade do autor de problematizar a própria linguagem. Graça Ramos nos diz que "a dificuldade de lidar com discursos marcados pelo olhar irônico deve-se ao fato de a ironia carregar em si a crítica da realidade e também criticar a capacidade de se captar a verdade através da linguagem". (RAMOS, 1997:48). Tendo isso em vista, é possível inferir que a ironia machadiana não está atrelada apenas à sua visão de mundo e ao posicionamento ideológico do autor, mas consiste em um questionamento acerca da própria linguagem ao promover a desestabilização dos parâmetros de coerência através do uso do sentido invertido das palavras. Ao mesmo tempo, tal discurso se mostra bastante desafiador já que incita a consciência crítica do interlocutor e o leva a desfazer o jogo de enganos estabelecidos pelo sentido dado à primeira vista.

Considerada como elemento discursivo prioritariamente verbal, a ironia não se utiliza apenas da linguagem para se estabelecer. Em nosso trabalho, lidamos não só com a ironia instrumental, na qual o ironista afirma alguma coisa aparentemente, enquanto, na verdade, se percebe uma mensagem completamente diferente, mas também tratamos da ironia em sua forma observável[3] que corresponde basicamente às coisas vistas ou apresentadas como

[3] Muecke denomina a ironia situacional de "Ironia Observável", opondo-a a "Ironia Instrumental" conforme segue: "[...] na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, *mal à propôs*, unilateral etc.; quando exibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. - que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação". (MUECKE, 1995:77). É importante observar que essa distinção é de ordem prática, ou didática, posto que a ironia situacional, referencial ou observável, "está apenas potencialmente no fenômeno e é efetivada somente quando o observador irônico representa-a para si mesmo ou o autor irônico apresenta-a aos outros. O termo 'Ironia Observável', portanto, carece de rigor filosófico, como a maioria dos termos, aliás," (MUECKE, 1995, 61-2).

irônicas, como no caso do cinema e, em especial da adaptação de uma obra literária ao formato audiovisual. Na transposição do texto para a tela, o contar se faz através de procedimentos bem específicos, conforme postula a semioticista, Elisabete Rodrigues:

> [...] a adaptação conta com outros meios, a começar pela transformação do original em roteiro, que depois recebe os devidos tratamentos, e até chegar ao produto finalizado já transformou o personagem em ator, que é completado com o figurino, a maquiagem e a voz; já transformou lugares e ambientes em espaços cenografados; transformou a narração da ação em encenação; incluiu os efeitos sonoros e uma trilha musical. O que a adaptação faz é visualizar e sonorizar a ação narrada deslocando-a para o espaço dramático da cena. Em síntese, transforma a página em cena, a qual será mostrada pela câmera em diversos movimentos, planos e enquadramentos. (RODRIGUES, 2008:99).

Á luz das colocações realizadas até aqui a respeito do conto "Pai contra mãe", sobre o conceito de ironia, o cinema de Sérgio Bianchi e o procedimento de adaptação passamos agora à análise de um trecho do filme *Quanto vale ou é por quilo?*. O trecho analisado é referente ao momento 01h05min indo até o momento 01h12min42s. Nesse fragmento apresentasse uma sequência de acontecimentos que sintetizam muito daquilo que buscamos investigar nessa pesquisa, verificamos, por exemplo, a presença do enunciado irônico na própria manutenção dos nomes das personagens pelo registro audiovisual. O casal Cândido Neves e Clara é representado nos dois sistemas semióticos como pessoas completamente diferentes do que a alcunha de ambos possa sugerir; nada neles evidencia características de pureza ou candura. Clara é apresentada pelo filme como uma mulher extremamente fútil, completamente apegada aos bens materiais e ao desejo de rápida ascensão social. Ela, tal como a tia, Mônica, transfere para Candinho a responsabilidade de gerir a casa e assim garantir o sustento da família. A personagem de Cândido também é representada no filme tal qual como no conto. Desempregado e com um filho a caminho, o homem se vê pressionado a conseguir dinheiro rápido de qualquer maneira. No longa-metragem, a saída encontrada pela personagem para sobreviver é tornar-se matador-de-aluguel, o que o leva a aceitar a missão de assassinar dois rapazes a mando de Seu Jarbas, Ratinho e Damião. Ele persegue os garotos, mas como ainda não domina a "profissão" de matador, hesita em assassiná-los e mesmo tendo a arma nas mãos demora a atirar, apesar disso na medida em que a narrativa fílmica caminha, ele irá assimilando o novo ofício, tanto que a fragilidade e o medo de matar visíveis da primeira vez não existem mais no desfecho do filme quando a personagem, dessa vez

incumbido de realizar mais um serviço, assassinar a ativista Arminda, sequer titubeia ao puxar o gatilho.

No conto machadiano, a forma encontrada por Candinho para sair da miséria é tornar-se capitão-do-mato, ofício da época que não era nobre, ao contrário, não tinha nenhum prestígio, mas que era imposto aos homens pobres pela necessidade de sobrevivência. No filme, após o assassinato de um dos garotos enquanto o outro pede clemência aos poucos somos surpreendidos por uma justaposição do plano atual em um fundo negro, e enquanto o observamos é possível ouvir o barulho do tiro da arma de Cândido, que mata o rapaz. Nesse ponto, o filme rompe a linha da narrativa linear, mistura a ficção com o documentário moderno e dá certo caos ao roteiro. O plano seguinte é introduzido por uma trilha sonora instrumental que traduz precisamente a tensão da cena de perseguição empreendida por um capitão-do-mato a um escravo fugitivo. A cena da perseguição e captura do cativo, a trilha musical, e a voz over introduzida a partir de então afirmam o deslocamento da ação para o passado. Viajamos no tempo de volta ao período escravocrata brasileiro e guiados por essa voz over somos informados sobre o oficio de capitão-do-mato, muito comum na época e uma das poucas alternativas de trabalho ao homem livre e pobre. A descrição da profissão feita pela locução, adapta leve, mas decisivamente os dizeres do narrador machadiano em “Pai contra mãe”, a incorporação do termo “serviços terceirizados”, por exemplo, é uma atualização bem sucedida em relação ao texto de partida. Além disso, a introdução de tal termo estabelece a ironia pelo anacronismo gerado pela incompatibilidade de seu uso com o momento histórico apresentado.

O filme resgata de maneira contundente a questão das assimetrias nas relações de poder, propondo ao espectador um jogo de equivalências, ou seja, para demonstrar como a perversa dinâmica social de nosso passado escravagista se mantem o cineasta cria situações em que existem equivalentes do passado para cada cena já retratada do presente, sejam as documentais - baseadas nos relatos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - ou aquelas inspiradas no conto machadiano, como a dramática cena da escrava fugitiva Arminda que capturada e devolvida ao dono ao mesmo tempo em que sofre um aborto. A forte cena do aborto encontra seu contraponto na narração em voz over cuja fala demonstra ironicamente indiferença ao acontecimento dramático que está sendo representado. Enquanto o espectador assiste à degradante cena da remuneração do capitão-do-mato pelo senhor da escrava, a locução se encarrega de narrar um dos trechos mais perversos do conto. Nessa cena, as imagens verbais sugeridas por Machado ganham equivalentes visuais, e isso de tal modo que a ironia preconizada pelo texto não se perde, mas é reforçada na transposição para o cinema.

A ironia em *Quanto vale ou é por quilo?* não só preserva e reelabora a percepção trágica que Machado tem da sociedade de seu tempo e da condição humana, mas também demonstra a recusa do cinema ao "mero contar", já que a ironia provocadora de Bianchi não permite ao espectador sair ileso da sala de projeção.

Referências

ASSIS, Machado de. *Os* **melhores contos de Machado de Assis**. Seleção de Domício Proença Filho. 14.ed. – São Paulo: Global, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude**. O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos).

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. 1.ed. São Paulo: Ática, 2003.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas:Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. Vários escritos. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.17-37.

_____. **A formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CUNHA, C. A. Peregrinações da ironia romântica de Machado de Assis. **Ângulo**, Lorena, v.113, p.35-43, 2008.

DUARTE, L. M. P. **Ironia e humor na literatura**. 1.ed. Belo Horizonte/ São Paulo: PUC Minas / Alameda, 2006. v.1.

FANTINI, Marli. Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.15, p.55-71, 2008.

FANTINI, Marli. Pai contra mãe: a negativa das negativas. **Via Atlântica**, São Paulo, v.1, n.07, p.121-134, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

MADEIRA, Wagner Martins. **Machado de Assis**: Homem Lúdico. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PELLEGRINNI, T. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINNI, T. et. al.(Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo, SENAC, 2003.

PERROT, A. C. **Machado de Assis e a ironia**: estilo, visão de mundo e filosofia. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

PERROT, A. C. Machado de Assis: ironia e filiação literária. **Revista da ANPOLL**, v.1, p.141-155, 2008.

PERROT, A. C. Machado de Assis e a ironia: contos. In: GOMES, André Luís. (Org.). **Cenas Avulsas**: ensaio sobre a obra de Machado de Assis. Brasília: LGE Editora, 2008. p.235-247.

QUANTO vale ou é por quilo?. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Paulo Galvão. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim, Newton Canitto. Intérpretes: Ana Carbatti, Herson Capri, Cláudia Mello, Caco Ciocler, Ana Lúcia Torres e outros. [S.I]: RIOFILME, Petrobras e Agravo Produções, 2005. Cor (107 min). Site oficial disponível em: <http://www.quantovaleoueporquilo.com.br>.

RAMOS, Graça. **Ironia à brasileira.** São Paulo: Editora Paulicéia, 1997.

RODRIGUES, Elisabete Alfeld. Machado em novas versões: o conto no audiovisual. **Revista Ângulo**, Lorena, n.113, p.98-104, abr./jun. 2008.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A ironia de Machado em Dom Casmurro: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica. **Revista Letras**, Santa Maria, n.32, p.71-90, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Braga: Centros de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2001. (Coleção Hespérides).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINNI, T. et. al.(Org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo, SENAC, 2003. p. 61-89.

MARILYN POR MURILO: O CINEMA EM *POLIEDRO* (1972)

Patrícia Aparecida Antonio (FAPESP)
FCL – UNESP - Araraquara)

Podemos dizer de *Poliedro* que foi escrito entre 1965 e 1966, e publicado em 1972. Estrutura-se em Setores: "Microzoo", "Microlições de Coisas", "A Palavra Circular", "Texto Délfico", cujos poemas em prosa, embora não inflexivelmente, mantém uma certa uniformidade entre si tanto no que se relaciona ao tema ou mesmo à forma. Ainda que possa causar a impressão de irregularidade, a obra estrutura-se de modo a dar a ver as múltiplas faces das coisas, mesmo quando o que se tem é a voz do oráculo, como em seu último setor. Interessante notar que no "Setor Texto Délfico", o emprego de recursos gráficos, ou seja, as "bolinhas pretas" abundantes na obra de Murilo Mendes, têm por função separar partes do poema, torná-las verdadeiras cápsulas ou blocos poéticos, iluminações oraculares.

De um modo geral, a crítica costuma dividir a obra de Murilo Mendes em duas chamadas fases. Pode-se dizer que o momento inicial da obra é fundamentado por algumas carcterísticas bem particulares: o gosto pelo poema-piada, a presença da doutrina católica, a utilização de técnicas surrealistas, o essencialismo de Ismael Nery, a capacidade dialógica com outras artes, a metáfora estranha, insólita, poderosa, e a vontade de unificação de contrários, rumo à totalidade. E uma segunda: mais caracterizada pela objetividade, por uma tendência prosificante, a passagem do mundo adjetivo ao substantivo, para falar com o aforismo de *O discípulo de Emaús*. Esta divisão, em termos de obras publicadas, se daria (com fissuras, é claro) da seguinte forma: de *Poemas* (1930) a *Convergência* (1970) e daí até os últimos escritos do poeta. O que leva a refletir acerca da unidade dessa obra, bem como da emergência de uma suposta voz objetiva e mais voltada à prosa com o passar dos anos. E, consequentemente, da validade dessa divisão. Entretanto, pontuar as especificidades daquele Murilo de *As metarmofoses* (1944) e de *Poesia liberdade* (1947) parece ponto fundamental para a leitura do poema "Marylin", inserido no Setor "A palavra circular" do *Poliedro*.

Do catolicismo muriliano, que é certamente uma das grandes marcas de sua poesia, podemos dizer que se encontra estreitamente ligado às concepções sociais e políticas do autor. Segundo os preceitos católicos, vivemos um presente negativo à espera de um futuro (a eternidade) que nos redimiria frente aos pecados de então. Daí a multiplicidade de imagens catastróficas e apocalípticas – vivemos um tempo de fraturas e sangue derramado; esperamos o julgamento e o momento da redenção. A poesia deve, como centro de relações, transfigurar

este mundo negativo e a ele rivalizar. Mas, a substância católica passa necessariamente pelo Essencialismo de Ismael Nery. Segundo as bases desse sistema filosófico, "[...] a essência do homem e das coisas só poderia ser alcançada mediante a abstração dos conceitos de tempo e espaço, pois a fixação de determinado momento, [...] privaria a vida de um dos seus atributos: o movimento." (LUCAS, 2001, p.26-27). Talvez, um dos grandes paradigmas dessa abstração do tempo e do espaço (voltada especificamente ao corpo feminino) seja o poema "Jandira" de *O visionário* (1941), cujas três últimas estrofes dizem:

> E Jandira se casou.
> E seu corpo inaugurou uma vida nova,
> apareceram ritmos que estavam de reserva,
> combinações de movimento entre as ancas e os seios.
> À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem
> as formas e os sestros de Jandira desde o princípio do tempo.
>
> E o marido de Jandira
> morreu na epidemia de gripe espanhola.
> E Jandira cobriu a sepultura com os cabelos dela.
> Desde o terceiro dia o marido
> fez um grande esforço para ressuscitar:
> não se conforma, no quarto escuro onde está,
> que Jandira viva sozinha,
> que os seios, a cabeleira dela transtornem a cidade
> e que ele fique ali à toa.
>
> E as filhas de Jandira
> Inda parecem mais velhas do que ela.
> E Jandira não morre,
> Espera que os clarins do juízo final
> Venham chamar seu corpo,
> Mas eles não vêm.
> E mesmo que venham, o corpo de Jandira
> Ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente.
> (MENDES, 1994, p.204).

Neste poema, temos enfocadas as partes do corpo, numa sugestão marcante de simultaneidade. O resultado é a continuidade de todas as formas do corpo feminino no espaço e no tempo, o que confere um dinamismo especial à figura de Jandira, bem como um caráter de totalidade. Vejamos a permanência, a simultaneidade, estabelecida entre a personagem e suas filhas, "mais velhas que ela", o movimento das ancas e dos seios, a cabeleira transtornando a cidade. O movimento contínuo passa, inclusive, por diversas gerações: o casamento, as filhas, a morte.

O poema "Marylin", por seu turno, lida de forma muito mais cinematográfica com as partes do corpo de um dos maiores ícones do cinema, Marylin Monroe:

MARILYN

TEMA: A IDÉIA DE TENTAR FIXAR QUALQUER COISA ME IMPELE, ME FASCINA, ME ESPAVENTA.

Guarda uma tal figura que súbito sumirá, já sumiu, sem auréola;

frágil-formidável no sexo, paisagem da coxa ao seio, do ventre ao lábio debruado;

guarda rápido a épica da feminilidade inserida no *écran* que é próxima poeira signo de morte preto e branco ou tecnicolor já consumido antes da morte;

o *écran*, batistério, magistério e cemitério de Marilyn desdobrando-se em mil cópias a consolar num *barlume*, autodesconsolada.

aquela que estendia o corpo público a tantos olhos erécteis -- mesmo escondendo-lhes *l'immortel pubis;*

alas poor Marilyn que foste e já não és, voluntariamente subtraída á bomba.

•

Madame se meurt. Madame est morte. Bossuet.
(MENDES, 1994, p.1024).

Aparece aqui um movimento da poética muriliana final importantíssimo: aquele que dá conta das relações com artistas estabelecidas por Murilo Mendes. À diferença de Jandira (mulher inventada, do mito pessoal do poeta), temos Marylin, conhecida por todos, disponível aos olhares direcionados às telas de projeção. Mais interessante ainda é observar que a própria forma do poema contribui para um movimento de corte cinematográfico – é como se observássemos takes ou movimentos de câmera direcionados à personagem. Embora de direcionamento diverso, ainda trabalhamos com cortes espaço-temporais, mesmo que desprovidos de certa continuidade, de um movimento mais marcado. A atriz "desdobra-se em mil cópias", as partes de seu corpo aparecem separadas. O cinema ali se insere enquanto um mundo que se rege por mudanças inesperadas, que evoca a surpresa de cada iluminação da projeção. Tanto assim é que a sua transitoriedade é asseverada, seja pelo écran ou pela morte. Pode-se dizer que "[...] Murilo deixa um pouco de lado a prática da continuidade de formas femininas umas nas outras [...]" Quanto aos cortes espaço-temporais, vale lembrar que eles "[...] eles parecem querer muito mais mimetizar a montagem do cinema que imitar a continuidade plástica das formas da mulher no tempo e no espaço, tal qual se vê nas pinturas de Ismael Nery." (FRANCO, 2002, p. 68-69).

Quando pensamos no Murilo Mendes de *O visionário* e naquele de *Poliedro*, fica claro, não o desaparecimento completo da atitude essencialista, mas um redimensionamento de seu uso. Redimensionamento marcado muito mais pela montagem surrealista. É como se tivéssemos Marylin entrevista por um Buñuel. E, de fato, a prática surrealista da montagem cinematográfica parte de três pontos: (1) atitude combinatória; (2) aparição do novo; (3) arte criadora. A via que este tipo de montagem toma é a da descontinuidade e a da supressão das partes intermediárias. Esta última, especialmente, permitindo aproximar, ainda que sensivelmente montagem surrealista e continuidade essencialista. "Marylin" é só um dos exemplos de como a poética final de Murilo Mendes dialogou, muito modernamente, com os mitos do contemporâneo e, especificamente, com o cinema da época. Outro exemplo, interessante, do qual citamos um trecho à guisa de encerramento, é o poema "A girafa":

> Querendo surpreender algum amigo predileto, abro uma das salas (com fecho ecler) e mostro-lhe uma girafa que passeia sozinha no jardim interno. De repente faz-se escuro, a girafa pára e estende o pescoço: um operador escondido projeta num pequeno écran filmes de Méliès, Buster Keaton, além dos primeiros – somente primeiríssimos – de Walt Disney.
> Afasto-me discretamente com o hóspede: o cineminha é privativo da girafa. (MENDES, 1994, p.984).

Referências

FRANCO, I de M. **Murilo Mendes**: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

LUCAS, F. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PHILÍA NA TRAGÉDIA *HÉCUBA* DE EURÍPIDES

Paula Cristiane Ito (CAPES)
Fernando Brandão dos Santos
FCL – UNESP - Araraquara

O tema da *philía* é bastante recorrente na tragédia grega do séc. V em Atenas. A sua presença e, sobretudo, a presença constante da quebra da *philía* – do prejuízo entre *philoi* –

são defendidas, por Elizabeth Belfiore (2000), por exemplo, como elementos centrais do enredo das tragédias.

Aquilo a que se dá o nome de *philía*, no universo grego, recobre um número bastante variado de relações, que vão desde o parentesco até as alianças políticas, e das quais dá conta um vocabulário mais amplo – *xenia*, *hetairia* – que vai além do lexema *philía* e demais termos a ele relacionados pelo radical *phil-*. É especificamente nesses últimos, no entanto, – quando fazem referência a relações interpessoais – que está o foco de nossas pesquisas.

Nas peças euripidianas, objeto de nossos estudos, notamos que *phil-*[1], quando utilizado para denotar relações entre não-consanguíneos, significa sobretudo um sistema de obrigações mútuas, mais próximo do que entendemos como aliança política, diferente de *amizade*, vocábulo pelo qual se costuma traduzir *philía* e que faz pressupor a existência de algum tipo de afeição e/ou intimidade. A partir do século V, apontam estudiosos como David Konstan (2005, 119-20), especialista no tema da *philía*, "o substantivo concreto *philos* é muito comum no sentido de aliado estrangeiro, sobrepondo-se a *sýmmakhos* de uma tal maneira que é difícil, geralmente, fazer uma distinção entre os dois termos." Cada vez mais *phil-* se afasta das suas significações na épica, provavelmente devido às mudanças na estrutura social – da sociedade de clãs para a sociedade políade – e se aproxima daquilo que Aristóteles mais tarde definirá como um dos três tipos de amizade: a *amizade por interesse*.

Contudo, não é nossa preocupação, para o momento, discutir as razões pelas quais se deu essa mudança, mas apenas explicitar os significados de *phil-* na obra euripidiana. Para tal, elegemos a peça *Hécuba*, em que *phil-* faz referência tanto a relações de consanguinidade e concidadania quanto ao vínculo contraído por troca de favores. O texto grego adotado foi o editado por James Diggle (1984); as traduções para o português citadas são de autoria do professor Christian Werner (2004).

A ação de *Hécuba* se dá nos acampamentos gregos, logo após a derrubada de Tróia. A rainha Hécuba, juntamente com as filhas Cassandra e Polixena, e ainda com outras mulheres troianas, é cativa dos aqueus. Cassandra tem lugar ao lado de Agamêmnon, dividindo o leito com o comandante das tropas, enquanto a Polixena cabe outro destino que, logo no início do drama é comunicado à sua mãe: o sacrifício sobre o túmulo de Aquiles, determinado pela assembléia dos gregos. A essa dor, que a rainha é obrigada a suportar, vem juntar-se o sofrimento da descoberta de que seu filho mais jovem, Polidoro, que havia sido enviado à

[1] Doravante, sempre que se utilizar *phil-* far-se-á referência ao campo lexical que delimitamos para esta pesquisa, cuja constituição se deu pelos seguintes critérios, que devem aparecer concomitantemente: presença do radical *phil-*; referência a relações interpessoais.

Trácia a fim de salvaguardar a linhagem troiana, foi morto e acaba de ser encontrado deixando-se arrastar pelas ondas marítimas.

Através da análise das ocorrências de *phil-* na peça, podemos dividir as relações de *philía* em três categorias. A primeira dá conta dos laços entre familiares; na segunda estão as relações entre as mulheres troianas, unidas pela concidadania; a terceira categoria engloba relações entre os companheiros de armas e entre estrangeiros, estas últimas determinadas claramente pela obrigação mútua.

A primeira fala da peça é do fantasma de Polidoro, que narra a situação em que se encontra e antecipa o que virá a sofrer a rainha, tendo de sepultar, num só dia, os dois filhos. Nessa fala está registrado o primeiro uso de *phil-*; trata-se de um adjetivo, usado por Polidoro para referir-se à mãe, enquadrado, portanto, na primeira categoria que mais cedo delimitamos:

νῦν δ᾽ ὑπὲρ μητρὸς φίλης
Ἑκάβης ἀίσσω, σῶμ᾽ ἐρημώσας ἐμόν,
τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος,
ὅσονπερ ἐν γῇ τῇδε Χερσονησίᾳ
μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.

E agora, acima da amada mãe,
Hécuba, me lanço, tendo abandonado meu corpo,
já no terceiro dia estando a pairar,
desde que nesta terra do Quersoneso
minha desvalida mãe, vinda de Tróia, se encontra.

O uso de *phil-* para referenciar a união familiar aparece mais duas vezes, também na forma de adjetivo. No verso 75, Hécuba usa o termo *phíles* para qualificar a filha Polixena, enquanto no verso 410 é a filha que se refere à mãe como *phíle*:

ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι᾽ ὀνείρων
[εἶδον γὰρ] φοβερὰν [ὄψιν ἔμαθον] ἐδάην.

e em torno de Polixena, amada filha, através de sonhos
vi e apreendi, percebi uma visão amedrontadora.

ἀλλ᾽, ὦ φίλη μοι μῆτερ, ἡδίστην χέρα
δὸς καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι:

Mas, minha amada mãe, dá-me a mais doce
mão e permite a bochecha encostar na face:

Não é por acaso que no contexto das relações familiares *phil-* aparece sobretudo na forma de adjetivo. "O adjetivo *phílos* [...] retém o senso amplo de "caro", que pode ser aplicado a membros da família e a objetos inanimados." (KONSTAN, 2005, 81) Konstan (2005, 12) também relembra a classificação feita por Mary W. Blundell das concepções de amizades em três círculos principais: a família, os concidadãos e um terceiro grupo que mais se aproxima das modernas concepções de amigo, e defende que o uso de *phílos* como substantivo é normalmente restrito à última categoria.

Não é nada difícil apreender esse uso de adjetivo em relações dessa natureza, definidas como "atribuídas" e não "adquiridas". No entanto, Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, 99) mostra que no caso de Hécuba e a filha deve-se considerar um interesse que ultrapassa o elo sanguíneo:

> Mais que a filha, a cativa vai perder a sua companheira de servidão, a *philia* que ameaça partir-se é, por um lado, a dos laços de família, mas acima de tudo a da partilha do sofrimento, que traduz apoio e solidariedade. Patenteia-se a perturbação que a guerra provoca, quando os laços de família se soltam, para se converterem, perante a crise, em aliança e comunhão de dor.

A partir dessa afirmação, podemos estender nossa hipótese de trabalho, brevemente apresentada, de que "*phil-*, quando utilizado para denotar relações entre não-consanguíneos, significa sobretudo um sistema de obrigações mútuas, mais próximo do que entendemos como aliança política." Vemos que mesmo as relações de parentesco podem ser deturpadas pelo contexto da guerra e tornadas um vínculo de interesses comuns.

A segunda categoria de *philía* evidenciada no drama é a dos concidadãos, que se explicita através do uso de *phil-* entre as mulheres troianas. São cinco as ocorrências desse tipo, a primeira está em uma fala de Hécuba dirigindo-se ao coro, as demais em falas do coro de mulheres troianas:

> ὦ θύγατερ, ἅψαι μητρός, ἔκτεινον χέρα,
> δός: μὴ λίπῃς μ᾽ ἄπαιδ᾽. ἀπωλόμην, φίλαι... 440
>
> Filha, toca a mãe, estende a mão,
> dá, não me deixes sem filhos. Que eu morra, amigas.
>
> ἀλλ᾽ εἰσορῶ γὰρ τοῦδε δεσπότου δέμας
> Ἀγαμέμνονος, τοὐνθένδε σιγῶμεν, φίλαι. 725
>
> Mas estou vendo a figura desse senhor,

Agamêmnon, e agora calemos, amigas.

ἠκούσατ᾽ ἀνδρὸς Θρῃκὸς οἰμωγήν, φίλαι; 1036

Escutastes o lamento do homem trácio, amigas?

φίλαι, πέπρακται καίν᾽ ἔσω δόμων κακά. 1038

Amigas, novos males executaram-se dentro da tenda.

ἴτε πρὸς λιμένας σκηνάς τε, φίλαι,
τῶν δεσποσύνων πειρασόμεναι
μόχθων: στερρὰ γὰρ ἀνάγκη. 1295

Ide ao porto e às tendas, amigas,
para experimentar as fadigas
senhoriais: é dura a necessidade.

Pouco se falou sobre essa segunda categoria, e pouco se há que discutir. Essas e outras ocorrências analisadas por estudiosos do tema deixam claro que para o homem grego o concidadão era também um *phílos*, isto é, a *philía* não dependia, definitivamente de intimidade e afeição, pressupostas na amizade moderna. Segundo Konstan (2005, 03) "a visão predominante é a de que o vocabulário grego clássico sobre a amizade não distingue entre amigos no sentido moderno e uma ampla gama de relações, desde os laços familiares até os existentes entre concidadãos." E ainda

> Na realidade, a forma *philía* tem, de fato, uma abrangência bem maior de relacionamentos do que apenas a amizade, incluindo o amor entre parentes e a afeição ou solidariedade entre associados relativamente distantes, tais como os membros da mesma fraternidade ou cidade. Desta maneira, muitas vezes é enganoso ou simplesmente errado traduzir esse termo como "amizade". (KONSTAN, 2005, 12-13)

Quanto à terceira categoria, conforme já se sinalizou, envolve os vínculos entre companheiros de armas e estrangeiros. Esses últimos são mais complexos e com traços menos definidos do que os pertencentes às categorias anteriormente analisadas. Assim, investigamos cada um por ordem de ocorrência na peça.

Em 41, temos o uso de *phílon* enquanto possessivo (*o seu próprio*), registrado desde Homero até a poesia helenística e que, segundo Konstan (2005, 41-42), talvez seja o significado real básico ou original da palavra, aplicado àquelas pessoas ou coisas das quais o chefe homérico dependia para a sua sobrevivência em um mundo hostil. Não há nesse uso um

conteúdo necessariamente caloroso e pessoal, mas apenas indicação de não hostilidade, de segurança. Embora Aquiles faça referência *à oferenda*, pelo uso do neutro, o que não caracteriza uma relação interpessoal, não deixamos de considerar essa passagem porque a oferenda referida é nada menos que Polixena, a jovem princesa troiana.

> αἰτεῖ δ᾽ ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
> τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.
>
> Ele [Aquiles] pede para ter a minha irmã, Polixena, no túmulo
> como sua própria oferenda de sangue e honraria.

Em 42, ainda relatando à plateia a exigência de Aquiles, Polidoro afirma que:

> καὶ τεύξεται τοῦδ᾽, οὐδ᾽ ἀδώρητος φίλων 42
> ἔσται πρὸς ἀνδρῶν: ἡ πεπρωμένη δ᾽ ἄγει
> θανεῖν ἀδελφὴν τῷδ᾽ ἐμὴν ἐν ἥματι.
>
> E obterá isso e não será privado de presentes
> da parte de seus amigos: o destino conduz
> a minha irmã para a morte neste mesmo dia.

Phílon, substantivo, são os companheiros de armas de Aquiles, não especificamente seus concidadãos, mas membros do exército de maneira geral, vindos de diversas cidades e comandados por diversos chefes. O que os une, claramente, não é nenhum tipo de afeição, e sim o respeito pelo valor do herói e os interesses comuns que os unem em batalha.

A ocorrência seguinte está na fala da Hécuba, quando em diálogo com Odisseu afirma:

> ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ᾽, ὅσοι δημηγόρους
> ζηλοῦτε τιμάς: μηδὲ γιγνώσκοισθέ μοι, 255
> οἳ τοὺς φίλους βλάπτοντες οὐ φροντίζετε,
>
> Não é dadivosa vossa cepa, vós que ansiais
> por honras demagógicas; oxalá não vos conhecesse,
> vós que não vos preocupais em fazer mal aos amigos.

Ao dizer que Odisseu faz mal aos *phílous*, Hécuba faz alusão à *xenia* existente entre o herói e os reis troianos, já que outrora aquele estivera em Tróia como espião, sendo reconhecido por Helena e, clamando aos joelhos da rainha, obtivera dela sua vida. Ela agora,

por seu turno, cobra desse *phílos* a sua contraparte, que ele discurse na tentativa de demover o exército da ideia de sacrificar Polixena sobre o túmulo de Aquiles. Conforme se observa, esse tipo de *philía* baseia-se somente nas obrigações recíprocas, na troca de favores, já que não se trata de uma relação "atribuída", tampouco envolve qualquer tipo de sentimento ou intimidade.

Odisseu, por sua vez, coloca em questão outro tipo de *philía*, a existente entre o guerreiro e seus companheiros de armas e que representa uma relação que, no contexto da pólis, ultrapassa a sua dívida com Hécuba, por tratar-se de um vínculo que envolve toda uma comunidade e não somente dois indivíduos. Tão forte é esse novo elo que, mesmo depois da morte de uma das partes, deve ser respeitado:

> οὔκουν τόδ᾽ αἰσχρόν, εἰ βλέποντι μὲν φίλῳ 311
> χρώμεσθ᾽, ἐπεὶ δ᾽ ὄλωλε, μὴ χρώμεσθ᾽ ἔτι;
>
> Não é isto vergonhoso, se, quando vivo, como amigo
> o tratamos, mas, quando morto, não o tratamos mais?

A esse respeito, Gabriel Herman (1987, 2, tradução nossa) afirma:

> [...] the community tamed the hero, and transformed him into a citizen. The citizen was a entirely new creation – a social type subjected to compulsory regulations. [...] Civic obligations had come to take priority even over guest-friendship: *xenoi* who were citizens had to fight on behalf of their cities even at the risk of killing each other. This was an obligation of a totally different, hitherto unknown order. For, unlike the obligations of guest-friendship, which arose only from morality, civic obligations were legally enforceable. And guest-friends who were citizens could sometimes find themselves accused of treason, brought to trial, banished or executed. The one-time hero thus became trapped in a severe conflict – a conflict which could only be resolved by means of painful compromises.
>
> [...] a comunidade domesticou o herói, e transformou-o em um cidadão. O cidadão foi uma criação totalmente nova – um tipo social sujeito a regulações compulsórias. [...] Obrigações cívicas têm prioridade até mesmo sobre a amizade-de-hóspedes: *xenoi* que eram cidadãos tinham que lutar em nome de suas cidades mesmo com o risco de matarem um ao outro. Essa era uma obrigação de uma ordem totalmente diferente, e até então desconhecida. Pois, ao contrário das obrigações de amizade-de-hóspedes, que partiam apenas da moralidade, as obrigações cívicas eram exigíveis legalmente. E os amigos-hóspedes que eram cidadãos poderiam, às vezes, serem acusados de traição, levados a julgamento, banidos ou executados. O herói de uma só vez, portanto, ficou preso em um grave conflito – um conflito que só poderia ser resolvido por meio de dolorosos compromissos.

Se em um primeiro momento pode ser difícil concordar com Herman, isto é, crer que com o advento da cidade de certa forma se enfraquecem as relações de *xenia*, tão fortes e cujo código é claramente estabelecido e fartamente documentado – lembremo-nos da famosa cena homérica do encontro entre Diomedes e Glauco – as afirmações de Odisseu que seguem facilitam a aceitação das colocações do autor, já que, segundo Odisseu, trata-se de um código que os bárbaros não valorizam e, quiçá, sejam incapazes de compreender. Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, 110) denomina "argumento supremo" este utilizado pelo rei de Ítaca:

> τόλμα τάδ᾽ . ἡμεῖς δ᾽ , εἰ κακῶς νομίζομεν
> τιμᾶν τὸν ἐσθλόν, ἀμαθίαν ὀφλήσομεν:
> οἱ βάρβαροι δὲ μήτε τοὺς φίλους φίλους
> ἡγεῖσθε, μήτε τοὺς καλῶς τεθνηκότας
> θαυμάζεθ᾽ , ὡς ἂν ἡ μὲν Ἑλλὰς εὐτυχῇ, 330
> ὑμεῖς δ᾽ ἔχηθ᾽ ὅμοια τοῖς βουλεύμασιν.
>
> Aguenta isso. Quanto a nós, se é errado nosso costume
> de honrar o nobre, seremos acusados de estupidez;
> e que vós, bárbaros, não considereis os amigos
> amigos, nem os que morreram belamente
> admireis, para que a Hélade seja afortunada,
> e mantenhais o que se assemelha às vossas resoluções.

Não tendo conseguido persuadir Odisseu, Hécuba é surpreendida por Taltíbio, que vem trazer-lhe a notícia da consumação do assassínio de Polixena. Mesmo sem conhecer o mensageiro, sem ter qualquer tipo de relação com ele, a rainha utiliza o superlativo *phíltate* para qualificá-lo

> ὦ φίλτατ᾽ , ἆρα κἄμ᾽ ἐπισφάξαι τάφῳ 505
> δοκοῦν Ἀχαιοῖς ἦλθες; ὡς φίλ᾽ ἂν λέγοις.
>
> Ó caríssimo, para também me sacrificar no túmulo –
> decisão dos gregos – vieste? Como dirias algo caro.

A *xenia* está mais uma vez colocada quando Hécuba descobre a traição de Polimestor, o rei Trácio que teve a incumbência de proteger a linhagem troiana na figura do pequeno Polidoro e, por ganância, quebra os códigos da amizade-de-hóspedes e mata o jovem para apoderar-se do ouro que com ele fora enviado à sua terra. Para a rainha, Polimestor é o mais

ímpio dos hóspedes (ἀνοσιωτάτου ξένου), e para referir-se a ele, ela utiliza o termo *phílos*:

> κοινῆς τραπέζης πολλάκις τυχὼν ἐμοί, 793
> ξενίας τ᾽ ἀριθμῷ πρῶτ᾽ ἔχων ἐμῶν φίλων,
>
> amiúde tendo ganho minha mesa comum
> e hospitalidade mais do que outro amigo meu:

Sabendo-se traída por aquele a quem confiara seu filho, Hécuba busca agora aliar-se a Agamêmnon para vingar a morte de Polidoro, ao que o coro comenta:

> δεινόν γε, θνητοῖς ὡς ἅπαντα συμπίτνει, 846
> καὶ τὰς ἀνάγκας οἱ νόμοι διώρισαν,
> φίλους τιθέντες τούς γε πολεμιωτάτους
> ἐχθρούς τε τοὺς πρὶν εὐμενεῖς ποιούμενοι.
>
> É assombroso como tudo tomba contra os mortais
> e as leis da necessidade determinam,
> fazendo amigos os maiores inimigos
> e tornando odiosos os antes benévolos.

Fica evidente, através dessa passagem, o quanto *phil-* de fato não está associado necessariamente à afeição, ao contrário, mormente indica ligações determinadas pela necessidade e o interesse. Para Malcolm Heath (1987, 73-4 apud KONSTAN, 2005, 2) a *philía* "não é, na raiz, um vínculo subjetivo de afeto e calor emocional, mas o vínculo inteiramente objetivo da obrigação recíproca." Essa obrigação para com Hécuba, no caso de Agamêmnon, se daria em paga do usufruto das noites de amor ao lado de Cassandra. É a relação familiar deturpada que a rainha evoca. Para Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, 118)

> Hécuba usa, também ela tocada pela poluição que a todos afecta, uma amizade, distorcida, sem dúvida, mas mesmo assim autêntica, a de Agamémnon, o chefe violador de uma profetisa impoluta, o senhor de uma cativa dominada pelo jugo, porém um objeto querido. [...] É esta a nova *philia* que substitui a solidariedade, franca e honesta, que sustentava a coesão entre as famílias.

A fim de não tomar parte na vingança de Hécuba, Agamêmnon alega que o exército que ele comanda tem Polimestor como *phílos* e a Polidoro como inimigo.

— Τὸν ἄνδρα τοῦτον φίλιον ἡγεῖται στρατός,
τὸν κατθανόντα δ᾽ ἐχθρόν: εἰ δὲ σοὶ φίλος
ὅδ᾽ ἐστί, χωρὶς τοῦτο κοὐ κοινὸν στρατῷ. — 860

o exército considera esse homem um amigo,
e o morto, um inimigo. Se este aí te é caro,
isso é uma questão distinta, e não comum ao exército.

Mais uma vez a colocação de Herman faz sentido. Estão em conflito por um lado as obrigações de Agamêmnon enquanto cidadão e chefe de uma comunidade e por outro lado aquelas que acaba de contrair com a família de Cassandra. Ainda que o apelo de Hécuba faça sentido para o comandante, é mais forte o dever para com a o exército que chefia.

Mas o que chama atenção na fala de Agamêmnon não é esse aspecto, e sim o fato de que, segundo ele, o exército considera Polimestor um *phílos*. Já que nenhum afeto os une, que necessidade ou interesse faz com que os homens o tomem como tal? Não há na peça maiores detalhes sobre isso. Para Maria de Fátima Sousa e Silva, pela afirmação de Agamêmnon ficamos sabendo que Polimestor é hóspede de gregos e troianos. Nada mais se diz a respeito. O fato é que, de qualquer modo, Polidoro é um inimigo declarado.

Por fim, Agamêmnon alerta a rainha de que precisará de *phíloi* para levar a cabo seu plano de vingança, porque é assim que estabelecem muitos dos laços de *philía*, no contexto da guerra e partindo da necessidade da hora:

τίς σοι ξυνέσται χείρ; πόθεν κτήσῃ φίλους; 879

Que mão estará contigo? Onde arranjarás amigos?

Dá-se então, finalmente, o encontro entre Polimestor e Hécuba. Polimestor que, para Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, 120) "encarna, neste final de tragédia, a falsa *philia*, que já não é omissa ou timorata, como a Ulisses ou Agamêmnon, mas reveladora de um oportunismo profundamente cínico." É desta forma que ele se dirige à rainha, utilizando redobradamente o superlativo *phíltate*:

ὦ φίλτατ᾽ ἀνδρῶν Πρίαμε, φιλτάτη δὲ σύ,

Ἑκάβη, δακρύω σ᾽ εἰσορῶν πόλιν τε σὴν
τήν τ᾽ ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν. 955

Ó Príamo, caríssimo entre os homens, e tu,
caríssima Hécuba, choro ao ver a ti, tua cidade
e tua filha que recentemente morreu.

O plano de Hécuba é deixar Polimestor sozinha para que, junto das outras mulheres troianas, possa vingar-se do assassino de seu filho. O rei trácio dispensa então os acompanhantes e quer saber de que forma pode ajudá-la, afirmando cinicamente mais uma vez a *philía* que os une e a obrigação de ajudar ao *phílos* necessitado, mas sem deixar de sublinhar a *xenia* que também o une aos gregos.

χωρεῖτ᾽: ἐν ἀσφαλεῖ γὰρ ἥδ᾽ ἐρημία.
φίλη μὲν εἶ σύ, προσφιλὲς δέ μοι τόδε
στράτευμ᾽ Ἀχαιῶν. ἀλλὰ σημαίνειν σὲ χρῆν:
τί χρὴ τὸν εὖ πράσσοντα μὴ πράσσουσιν εὖ
φίλοις ἐπαρκεῖν; ὡς ἕτοιμός εἰμ᾽ ἐγώ. 985

Afastai-vos: em segurança está este lugar deserto.
Tu és minha amiga, e muito meu amigo é esse
exército dos aqueus. Mas deves me anunciar:
como deve quem tem sucesso socorrer os amigos
que não têm sucesso? Pois eu estou disposto.

Para Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, 120) esses exageros são utilizados para tornar sua fala mais convincente, artifício de que Hécuba, por sua vez, também faz uso:

ὦ φίλταθ᾽, ὡς εὖ κἀξίως λέγεις σέθεν. 990

Caríssimo, como falas bem e digno de ti.

ἔστ᾽, ὦ φιληθεὶς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φιλῇ — 1000

Existem, ó tu tão amado agora por mim...
(... antigas cavernas de ouro dos Priamidas)

Nesse momento em que urge fazer alianças, contexto em que, segundo Maria de Fátima (2005, 119) "amizades de conveniência e interesse são as únicas que a guerra produz", abundam tais exageros. Ao ver-se enganado e vitimizado, já com os olhos vazados,

Polimestor pede socorro a Agamêmnon que se aproxima, utilizando mais uma vez o superlativo:

> ὦ φίλτατ᾽ : ἠσθόμην γάρ, Ἀγάμεμνον, σέθεν
> φωνῆς ἀκούσας: εἰσορᾷς ἃ πάσχομεν;
>
> Caríssimo – percebo-te, de fato, Agamêmnon, tua
> Voz escutando –, observas o que estamos sofrendo?

Polimestor narra, então, ao chefe grego, o ocorrido, mostrando que as cativas o enganaram fazendo-se de *phílai*. Observe-se que outra vez não se trata de uma *philía* determinada pela afeição, mas pelas obrigações determinadas através da *xenia*.

> ἵζω δὲ κλίνης ἐν μέσῳ κάμψας γόνυ:
> πολλαὶ δὲ χεῖρες, αἳ μὲν ἐξ ἀριστερᾶς,
> αἳ δ᾽ ἔνθεν, ὡς δὴ παρὰ φίλῳ, Τρώων κόραι
> θάκους ἔχουσαι, κερκίδ᾽ Ἠδωνῆς χερὸς
> ᾔνουν, ὑπ᾽ αὐγὰς τούσδε λεύσσουσαι πέπλους:
>
> Sentei-me no meio do banco, dobrando os joelhos;
> e muitas moças troianas, umas do meu lado direito,
> outras do esquerdo, como se ao lado de um amigo
> tomassem assento, o tecido de mão edona
> louvavam, olhando este peplo contra o sol;

A fim de conseguir o auxílio de Agamêmnon, Polimestor argumenta que ao assassinar seu hóspede agia em favor dos aqueus, também seus amigos.

> Não menos reprovável é a justificação do Trácio quando, com Agamêmnon por juiz, pondera, em contencioso com Hécuba, as justificações da mútua violência. É ainda na *philia* que o Trácio se escuda, na lealdade agora devida aos Aqueus, a quem diz ter garantido, com a morte do filho de Príamo, o aniquilamento definitivo da raça troiana. (SOUSA E SILVA, 2005, 121).

Após ouvir tudo isso, Hécuba aponta um aspecto interessante da *philía*. Para ela, não pode haver *philía* entre gregos e bárbaros.

> ἀλλ᾽, ὦ κάκιστε, πρῶτον οὔποτ᾽ ἂν φίλον
> τὸ βάρβαρον γένοιτ᾽ ἂν Ἕλλησιν γένος
> οὐδ᾽ ἂν δύναιτο.

> Mas primeiramente, ó vil, jamais amiga
> dos helenos se tornaria a linhagem bárbara
> e nem poderia.

Hécuba experienciou aquilo que agora afirma. Prestou auxílio a Odisseu quando esse lhe suplicou mas, ao pedir que ele intercedesse por sua filha, em nome dessa mesma *philía*, entre um grego e uma bárbara, não teve seu pedido atendido, por prevalecerem os laços que uniam Odisseu ao exército grego. Ela acrescenta ainda que, fosse mesmo *phílos* dos aqueus, Polimestor teria lhes dado o ouro que acompanhava o jovem Polidoro:

> πρὸς τοῖσδε νῦν ἄκουσον, ὡς φανῇς κακός.
> χρῆν σ᾽, εἴπερ ἦσθα τοῖς Ἀχαιοῖσιν φίλος,
> τὸν χρυσὸν ὃν φῂς οὐ σὸν ἀλλὰ τοῦδ᾽ ἔχειν
> δοῦναι φέροντα πενομένοις τε καὶ χρόνον
> πολὺν πατρῴας γῆς ἀπεξενωμένοις:

> Em adição a isso, escuta como te mostras vil:
> se fosses amigo dos aqueus, era preciso que tu
> entregasses o ouro, que dizes não ser teu, mas desse aí,
> trazendo-o para os que sofreram agruras e por longo
> tempo estão no estrangeiro, longe da terra pátria;

Diz ainda que como Agamêmnon não é de fato *phílos* de Polimestor, este agora não pode contar com aquele, e a grande prova disso é a situação em que se encontra:

> εἰ δ᾽ ἐσπάνιζες χρημάτων, ὃ δ᾽ εὐτύχει,
> θησαυρὸς ἄν σοι παῖς ὑπῆρχ᾽ οὑμὸς μέγας:
> νῦν δ᾽ οὔτ᾽ ἐκεῖνον ἄνδρ᾽ ἔχεις σαυτῷ φίλον,
> χρυσοῦ τ᾽ ὄνησις οἴχεται παῖδές τε σοί,
> αὐτός τε πράσσεις ὧδε.

> Se tinhas falta de riquezas, e ele era afortunado,
> meu filho seria um grande tesouro para ti;
> agora, aquele homem não tens como teu amigo,
> a utilidade do ouro e teus filhos se foram
> e tu mesmo estás assim.

Hécuba encerra suas colocações chamando atenção mais uma vez para o elemento *interesse* constituinte das relações de *philía*, afirmando por um lado que o homem

verdadeiramente bom é amigo nos momentos maus, mas que é só a prosperidade que garante *phíloi*.

> ἐν τοῖς κακοῖς γὰ ρ ἀγαθοὶ σαφέστατοι 1226
> φίλοι: τὰ χρηστὰ δ᾽ αὖθ᾽ ἕκαστ᾽ ἔχει φίλους.
>
> em meio a males, os bons mostram-se mais claramente
> amigos; a prosperidade em si tem sempre amigos.

Como se pôde observar através da análise de todas as ocorrências de *phil-* em *Hécuba*, excetuando-se as relações de consanguinidade e concidadania, que são "atribuídas" e não "adquiridas", sempre que *phil-* faz referência as relações interpessoais há a presença de obrigações mútuas, necessidades e interesses, e não qualquer tipo de afeição ou intimidade. Trata-se muito mais do que se pode chamar de aliança do que de amizade.

Referências

BELFIORE, E. S. **Murder among friends:** violation of *Philia* in Greek Tragedy. New York / Oxford: Oxford University, 2000.

EURÍPIDES. Hécuba. In: EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas:** Hécuba e Troianas. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EVRIPIDIS. Hecvba. In: EVRIPIDIS. **Fabulae:** Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytvs, Andromacha, Hecvba. Edit. J. Diggle. Oxford: Oxford University, 1984.

HERMAN, G. **Ritualised friendship and the greek city.** Cambridge: Cambridge University, 1987.

KONSTAN, D. **A amizade no mundo clássico.** Tradução de Marcia Epstein Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

SOUSA E SILVA, M. F. *Philia* e suas condicionantes na *Hécuba* de Eurípides. In: SOUSA E SILVA, M. F. **Ensaios sobre Eurípides.** Lisboa: Cotovia, 2005. (p. 93-124)

MINHA VIDA DE MENINA: ENTRE HELENAS, CENAS E LETRAS - LITERATURA E CINEMA

Penha Lucilda de Souza Silvestre
Gilberto Figueiredo Martins
FCL – UNESP - Assis

Dentre as formas artísticas existentes, uma das mais recentes é materializada pela exibição de imagens nas telas cinematográficas. O cinema, uma invenção dos irmãos Lumière, surgiu no Brasil no fim do século XIX, época em que ocorreram mudanças na estrutura da sociedade e que desencadearam uma série de repercussões, tanto no âmbito econômico como social, visto que o país passava por um momento de transição política. Assim, de acordo com diversos historiadores, o marco de nascimento do cinema no Brasil deu-se no dia 19 de junho de 1898. Com o passar do tempo, o cinema brasileiro experimentou diversas dificuldades. Na década de 1990, por exemplo, Ismail Xavier alude à crise cinematográfica do país, ao drama de sobrevivência e seu horizonte. Para ele, desde 1993, fase em que a nova produção se tornou visível, apesar de adquirir uma densidade significativa e diferentes estilos, percebia-se a dificuldade de caracterizá-lo

A partir de 2000, foram lançados inúmeros filmes no mercado brasileiro, em diversas categorias de gênero: drama, policial, drama/histórico, crítica social, cangaço, comédia de costumes, suspense, ação, aventura, biografia, musical. Dentre a multiplicidade de categorias, a nossa pretensão é ler *Vida de menina* (2005), primeiro longa-metragem de ficção dirigido por Helena Solberg, drama baseado no diário de Helena Morley, intitulado *Minha vida de menina* (1942). A história é contada pela narradora, que relata os fatos vividos no final do século XIX, entre os anos 1893 a 1895, quando ela tinha entre 13 e 15 anos de idade. Os eventos narrados acontecem na cidade de Diamantina e nos seus arredores, interior de Minas Gerais. A menina traça um painel bem elaborado das histórias do lugar: abolição dos escravos e Proclamação da República. Para tanto, temos o intuito, de repensar a literatura e o cinema, assim como acerca dos aspectos intertextuais e intermidiais e questões sobre adaptação, como também observarmos como se dá a constituição e representação do sujeito feminino nos textos (verbal e fílmico). Sendo assim, pautamos nos estudos de Robert Stam, Anelise Reich Corseuil, Jacques Aumont, Jean Claude Bernardet, Ismail Xavier, J. Dudley Andrew, Júlia Kristeva, Mikhail Bakthin, Tania Carvalhal, Antonio Candido, dentre outros.

O cinema brasileiro, por sua vez, produziu diversas adaptações de livros, tais como: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, por Leon Hirszman, *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, por Arnaldo Jabor, além de textos de Jorge Amado, adaptados para o cinema por Bruno Barreto e Nelson Pereira, dentre outros. De certa forma, tais produções fílmicas não apresentam uma fidelidade absoluta, pois quem faz uma adaptação faz uma releitura, cria outro texto num outro momento histórico, ou seja, ressignifica a obra conforme a sua recepção crítica. Em 2007, a pesquisadora e historiadora Tânia Nunes Davi publicou o livro intitulado *Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do cárcere* (de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos) e traz alguns trechos de depoimentos de Nelson Pereira dos Santos sobre a questão da adaptação, visto que o cineasta roteirizou o livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Ele explica:

> A adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com estas referências – a essência do livro e sua estrutura narrativa – é um grande estímulo que me leva a encontrar soluções que não desvirtuem nem ocultem o universo do autor. Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor (SANTOS apud DAVI, 2007, p. 161).

Ainda:

> O filme é mais uma adaptação do livro, embora ele conserve na essência um respeito pelo pensamento do autor, em relação às observações que fez de todos aqueles momentos de vida experimentados por ele, por seus companheiros de prisão. O filme reduz, sintetiza o livro, mas mesmo na síntese, na opção de um episódio (que independe do outro), haverá sempre esse respeito, a forma de contar e o conteúdo (SANTOS apud DAVI, 2007, p. 161-2).

Notamos que o diálogo intertexutal permite a recriação e a reelaboração de outra produção artística. Carvalhal preconiza que a "[...] intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo 'diálogo entre textos e leitura'" (CARVALHAL, 2003, p.77, grifo do autor). Assim, uma obra de arte traz outras vozes em seu interior, apropriando-se de outros textos e estabelecendo uma relação dialógica.

Bakthin propõe uma reavaliação do conceito de originalidade e assinala a ideia de uma *construção híbrida*, uma vez que o enunciado, "[...] segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde na realidade, estão confundidos dois

enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas 'linguagens', duas perspectivas semânticas e axiológicas" (BAKTHIN, 2002, 110, grifo do autor). A literatura experimenta essa relação híbrida, pois não apresenta um discurso puro e original; o mesmo se dá com o cinema, sobretudo em relação à adaptação de obras literárias, pois resulta, então, de um processo dialógico marcado pela intertextualidade. Apropriando-se dos estudos de Genette, em *Palimpsestes* (1982), Stam observa que o estudioso parte do "dialogismo" de Bakhtin e da "intertextualidade" de Kristeva e propõe uma tipologia das relações intertextuais, propondo o termo "transtextualidade".

Este termo é abrangente e apresenta diversas categorias ou tipos de transtextualidade. Dentre elas, a hipertextualidade, que "[...] parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação. O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina hipertexto, e um outro anterior, o 'hipotexto' " (STAM, 2008, p. 21-2, grifo do autor). Assim, o hipertexto, ou o texto adaptado, apresenta transformações, alterações e modificações. As adaptações fílmicas "[...] são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seeção, ampliação, concretização e realização" (STAM, 2008, p. 22). Como exemplo, Stam assinala que, na literatura, "[...] os hipotextos da *Eneida* incluem *Odisséia* e a *Ilíada*, enquanto os hipotextos de *Ulisses*, de Joyce, incluem a *Odisséia* e *Hamlet*" (STAM, 2008, p. 22, grifo do autor). Conforme Genette, a *hipertextualidade* mantém uma relação de derivação, ou seja, um texto deriva-se de outro e sofre uma transformação.

Isso posto, o filme apresenta uma diversidade de gênero, técnica e uma linguagem específica que também dialoga ou mantém relações com outras produções fílmicas, num processo intersemiótico que corresponde a uma nova produção. Nesse sentido, Stam analisa as adaptações sem a preocupação redutora de que a produção fílmica é fiel ou não ao livro. Disso resulta sua leitura e interpretação crítica sobre as adaptações. Dessa forma, vale assinalarmos que adotamos a mesma postura ao ler o texto fílmico *Minha vida de menina*, dirigido por Helena Solberg, importando-nos olhar para a produção fílmica artística como independente do texto adaptado, pois esta pode mostrar, recriar, criticar e atualizá-la.

No diário intitulado *Minha vida de menina* (1942), Helena Morley declara que foi motivada pelo pai, protestante eclético, a exercitar o hábito de escrever, registrar os acontecimentos os quais a família vivenciava. Além disso, o professor de Português da Escola Normal exigia das alunas uma composição diária. Assim, a trama diz respeito ao cotidiano da vida em Diamantina, cidade mineira onde os resquícios da escravidão eram latentes e a mineração encontrava-se em decadência. Dessa forma, Helena revela uma análise crítica da realidade histórica daquele momento, sobretudo do olhar de Alexandre, pai da protagonista.

Este era filho de ingleses, o que permite a exposição e o olhar de diferentes perspectivas históricas, sociais e religiosas. Como, também, de tia Madge e da avó materna, Teodora.

O diário aproxima-se de uma narrativa de formação, subgênero muito próximo do *Bildungsroman* (romance de formação), na medida em que relata o processo de crescimento a partir de experiências de vida da protagonista. Esta aprende a conhecer a si mesma e as outras pessoas que vivem no mesmo espaço (urbano/mineração), penetrando, silenciosamente, nas entranhas e segredos da existência humana. A personagem revela sua condição social e as necessidades materiais, marcadas pela falta e o desejo de alcançar uma vida melhor. Trata-se da descoberta que a menina faz de si mesma e do papel que desempenha na sociedade por meio das experiências múltiplas, vivenciadas ao lado de inúmeros personagens (pais, tios, tias, primas, primos, amigas, professores, padres, vizinhos, ex-escravos, moradores, em geral), que desfilam nos registros do diário. Os registros correspondem aos anseios da jovem e ao modo como se dá a organização familiar. Além disso, a protagonista observa as condições da constituição do mundo social e político de Diamantina; ela narra sobre o homem comum, o político, o ex-escravo, o hóspede, o padre, as mulheres nos seus diversos papéis, enfim, todas as categorias sociais. Ao referir-se a si mesma, Helena percebe a sua própria condição, marcada pela contradição, por conflitos e dúvidas.

A organização do diário apresenta uma estrutura linear e cronológica, característica do gênero: cada registro vem antecedido pela indicação do dia da semana e do mês. Os fatos apresentados referem-se às atividades, impressões e observações das experiências rotineiras da menina, e há encadeamentos de histórias autônomas, próximas à crônica do cotidiano. Às vezes, a protagonista termina o final do registro como uma sentença, próxima às lições de moral presentes nas fábulas. Retoma histórias do passado contadas pela avó ou os contos narrados pelas negras que vivem na Chácara. O final é aberto, pois o leitor não tem informações, sobre se acaso Helena deu continuidade ou se fez um corte para a publicação.

Quanto à duração dos relatos, trata-se de um período estendido por três anos: 1893, 1894 e 1895. Esses anos apresentam algumas referências históricas significativas, como em 1893: a inauguração do telégrafo, o uso da nota em borrusquês, o dinheiro denominado réis, a chegada do sorvete à cidade, o aluguel de empregadas domésticas (as negras). Percebem-se, ainda, os traços do processo de modernização, visto pela fala de Alexandre: "Ele diz que o francês já encomendou maquinismo e que tirar diamante agora vai ser diferente do sistema de bateia. Os maquinismos vão mexer tudo e os diamantes já saem separados" (MORLEY, 1998, p.113, 11dez93). Há, ainda, os resquícios da Lei Treze de Maio: a avó de Helena sempre se queixava da condição dos ex-escravos, uma vez que não alcançaram a

independência econômica e muitos deles ficaram com dona Teodora. Há o relato sobre a condição política do Brasil, estendendo-se à cidade de Diamantina:

O longa-metragem *Vida de menina* (2004), de Helena Solberg, é uma adaptação do diário de Alice Dayrell Caldeira Brant, publicado sob pseudônimo de Helena Morley. O filme mostra um panorama do Brasil, nos fins do século XIX, exibe uma imagem intimista da vida cultural, política, econômica e familiar da pequena cidade de Diamantina, justamente num momento em que vivenciava um período de decadência. Por outro lado, tinham acontecido há pouco a abolição dos escravos, a Proclamação da República e nova fase do processo de modernização do país. Nesse período de intensas mudanças, a menina revela o seu mundo particular, as relações com os familiares e conhecidos, que circulam na vida citadina. Nos registros, são mostradas e desmascaradas as pretensas personalidades daquele espaço, ou seja, ela reescreve o mundo conforme sua visão de adolescente e expressa a sua própria individualidade e a percepção de sua condição interna e psicológica. Conforme Solberg, Helena é um diamante que pertence a Diamantina.

A diretora assinala que a estética de seu filme se aproxima da do diário: sua opção centrou-se na preservação do olhar de Morley, ou seja, optou pela fidelidade ao espírito da menina de Diamantina, sobretudo pela densidade e sua perspectiva sobre os episódios relatados. Segundo Randal Johnson, a *fidelidade absoluta* praticamente não existe em nenhuma adaptação, porque esta é o resultado de uma leitura crítica do romance ou, no caso, do diário. Há, portanto, uma re-criação da obra original. Para tanto, Solberg comenta que foram realizadas doze versões de roteiro: "Atravessamos os estágios de maior fidelidade à infidelidade total ao texto" (SOLBERG, 2009), visto que uma adolescente tem suas artimanhas ao escrever, especialmente por se tratar de Helena.

> O diário é muito denso, tem muitos personagens e episódios. No fundo, acho que todo roteiro é original no sentido de que representa uma leitura sobre determinado material. Depois de percorrermos vários caminhos, o roteiro final preservou o essencial que me saltou aos olhos na primeira leitura. Na verdade, o que está na tela é o resultado de diversos olhares: o olhar de Alice Dayrell filtrado pelo olhar de três Helenas: a personagem Helena Morley, a diretora e a roteirista (SOLBERG, 2009).

A cineasta garante que evitou um enredo complicado e apostou na complexidade interna da personagem, procurando "[...] manter o olhar, o ponto de vista da menina. Era ela quem devia nos conduzir. Tivemos dúvidas sobre o uso da voz *off*, se iria criar um distanciamento ou nos remeteria à escrita como queríamos" (SOLBERG, 2009). Essa questão

nos remete às considerações de Ismail Xavier, ao elucidar que, diante de um texto literário, precisamos entender e ver a distinção entre "contar" e "mostrar":

> Contar (*tell*) e mostrar (*show*) não perde sua clareza se reconhecermos que o *mostrar* aí não pode ser assumido no sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o "ver" (que é, em verdade, um imaginar que ativamos com prazer). A "cena" no romance não é algo palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera "mostra", mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell)*, e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída. Portanto, dizer que um filme "mostra" imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003, p. 73-4).

O filme pode ser narrado de diferentes maneiras, pois o narrador pode apenas sugerir, mostrar, antecipar fatos ou também apresentar suas reminiscências e lembranças, com o intuito de expressar como se sente e a sua maneira de perceber o mundo. Conforme Xavier, o discurso narrativo realiza a distinção entre a cena aparente e a construção que possibilita a sugestão, porque, sem nomear uma "[...] ação ou fato, posso deixar subentendida a sua ocorrência por meio dos saltos do tempo – as elipses narrativas. Em alguns casos; elas correspondem a um gesto de encobrir, esconder, deixar de fora da vista o que quebraria o decoro da representação" (XAVIER, 2003, p. 74).

Helena Solberg se vale do recurso da narração, por meio de um ponto de vista autodiegético interno, quando Helena assume o relato e expõe os fatos vividos, evocações da memória ou das reminiscências mais longínquas. Dessa maneira, narrar "[...] é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida" (XAVIER, 2003, p. 66). Assim, a subjetividade na narrativa fílmica é manifestada, principalmente, no monólogo interior em que Helena se recolhe em sua intimidade e relata a impressão dos fatos do cotidiano; dessa forma, particulariza-se pela sintonia entre "[...] a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas" (NUNES, 2003, p.64).

O filme pauta-se na representação da ação, organizada numa sucessão de fatos ao longo do tempo, que se dá por meio do discurso e das imagens filtradas pela câmera; portanto, o "[...] tempo é a condição da narrativa; acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma seqüencial" (PELLEGRINI, 2003, 17), visto que a câmera cinematográfica "[...] mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano [...]" (PELLEGRINI, 2003, p.19), pois não há mais uma conversão de "[...] todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia" (PELLEGRINI, 2003, p.19). Essa conquista do cinema reflete-se sobremaneira na narrativa moderna. Além disso, tanto o tempo quanto o espaço são caracterizados pelas vestes e "[...] comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais" (PELLEGRINI, 2003, p.15).

Nessa linha, o uso de *flashback* é recorrente na narrativa fílmica. Por se tratar da adaptação de um diário, a própria trama exige a retomada do passado, ou seja, uma versão particular e individual do modo de Helena Morley perceber os fatos anteriores ao presente imediato. Assim, há uma perspectiva que se mobiliza ao contar, mostrar ou sugerir as cenas apresentadas na película e as ações presentificam o passado; como exemplo, o final do filme, em que a protagonista relembra a infância com a avó. Isso posto, o diário escrito no final do século XIX e publicado em 1942, as crônicas registradas não envelhecem, mas atualizam o tempo e nos ajudam a refletir sobre a configuração histórica; e o que Helena tem de questionadora, irreverente e audaciosa traz dentro de si outros tempos de mulheres do passado, as quais tentavam impor seus pontos de vista sobre a condição feminina. Dessa forma, o tempo traz consigo experiências anteriores, impõe e projeta outras perspectivas para o futuro.

A montagem das cenas não segue a cronologia do diário e também não respeita uma cronologia convencional, própria do cinema tradicional. Destaca Bernardet: "O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para se tornar o grande contador de histórias da primeira metade do século XX" (BERNARDET, 2006, p. 32). Há, no filme, o predomínio da linguagem e de uma construção fictícia que mobilizam a percepção do receptor, levando-o a uma leitura vertical que extrapola a exposição de imagens acontecidas numa dada sucessão. Poderíamos mobilizar, ainda, as implicações teóricas de Alfredo Bosi, que, especificamente

no texto *O ser e o tempo da poesia* (2000), no primeiro capítulo, intitulado "Imagem, Discurso", explica:

> A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência [...] (BOSI, 2000, p. 19).

A imagem é filtrada pelo olho humano, porque o olhar é uma condição inerente a todos nós, isto é, podemos materializar algo real ou fictício, mas a experiência desse olhar pode proporcionar-nos um olhar mais amplo, aguçado e subjetivo das imagens fornecidas na tela do cinema. Nesse sentido, a cineasta não quis apenas contar-nos uma história ou somente reproduzir as crônicas registradas no diário de Morley. Ela quis apropriar-se da subjetividade e experiência da menina. Nas palavras da diretora e roteirista:

> A sua linguagem mantém a forma de uma crônica do cotidiano. Sua estrutura é composta de uma seqüência de episódios, cada um resolvido dentro de si mesmo. O conjunto desses episódios soma a história. A narrativa avança pelo acúmulo das experiências do personagem na medida em que ele apreende o mundo à sua volta. O que me emocionou na primeira leitura tornou-se, por assim dizer, o mapa do tesouro. Segui trilhas escondidas e atalhos secretos atrás do inconfessável: o que foi murmurado atrás das portas, o riso reprimido, as lágrimas engolidas. Ora voltamos no tempo, na memória de um evento passado, ora abrimos as portas dos "castelos" imaginados pela menina (SOLBERG, 2005).

Segundo Solberg, a experiência da produção fílmica resultou de uma leitura perspicaz e cuidadosa, pois a menina de Diamantina revela as suas fraquezas e falhas. Tais comportamentos se voltam para o próprio leitor, que se reconhece, possibilitando-lhe ver suas imperfeições e incoerências. Ela acrescenta:

> Não acredito que diários são escritos com inocência. Existe sempre a idéia que deixado ao acaso alguém o lerá. No caso de Helena Morley, ela o redescobriu anos depois como adulta e certamente teve um olhar crítico sobre as páginas que escreveu como menina. Tive que ler entre as linhas e descobrir o que ela não queria que eu soubesse… a chave e o segredo de todas as histórias que nos conta. O meu olhar através do filme seria então um segundo olhar, mas ainda em busca do olhar da menina. (SOLBERG, 2005).

Assim, se Helena Morley personificou o diário, a cineasta se vale de Diamantina:

> Usei a antiga Diamantina como "personagem" do filme também. No diário, Helena faz o leitor reviver essa cidade de 100 anos atrás. Atualmente, a cidade foi tombada e é hoje considerada Patrimônio da Humanidade, e quase todos os locais, casas, e prédios que estão no diário continuam iguais. Recriamos através do uso desse cenário existente, o mundo particular da menina. A inescapável presença das montanhas e rochedos que cercam a cidade, e cujas escondidas minas de diamantes que poderiam mudar uma vida repentinamente, dão à paisagem um aspecto mágico e surreal. As suas ruas muito antigas até hoje ecoam os passos dos garimpeiros, dos escravos, e de Helena. (SOLBERG, 2005).

Em decorrência dessa opção, as primeiras imagens nos remetem à cidade mineira, onde a diretora contextualiza o contexto histórico e o local em que Helena. A cineasta colabora com o leitor e contextualiza o aspecto histórico, visto que o Brasil acabara de abolir os escravos e passara a vivenciar a experiência da República.

No que se refere ao espaço, Solberg diz considerar Diamantina uma personagem do filme, e portanto apresenta imagens ou diálogos sobre a constituição da cidade, no decorrer das cenas exibidas, seja na voz de Helena, seja de Leontino ou da avó, que evidenciam as lembranças históricas do auge da mineração. A diretora se apoia na expansão do espaço, mostrando os lugares públicos, a rua, o campo, o interior das casas, os fundos de quintais e, com isso, amplia o olhar de Morley, criando um aspecto próximo ao da crônica social, relativizando e identificando o aspecto arcaico e provinciano da pequena cidade.

A cineasta traz à tona reflexões sobre a marginalização cultural, firmada na estrutura de uma sociedade patriarcal do final do século XIX. Há um imbricamento de relações sociais, políticas, históricas e psicológicas, que envolvem as cenas ocorridas no encontro familiar. Helena percebe que não há ingenuidade na atitude das pessoas, pois há outra mensagem implícita nas palavras e gestos; por conseguinte, o espectador do filme é levado a observar o que existe nos interstícios das cenas, o que concorre para sua participação efetiva no processo comunicativo, o qual permite a atribuição de sentido ao filme. Há indeterminações que revelam as condições entre as personagens e, como o filme se baseia no diário, podemos pensar que muito se extrapolam os limites do caderno e das imagens, na tela cinematográfica.

O filme prevê a presença do espectador, elemento indispensável para a sua atualização. Solberg diz apropriar-se das entrelinhas marcadas no diário e, por sua vez, constrói lacunas na realização fílmica, para que o espectador acione o seu olhar e leia as palavras, observe as cenas e os gestos de cada personagem e, a partir das imagens, possa compreender e potencializar as múltiplas leituras que a história oferece. Os diálogos registrados guardam uma notável carga subjetiva e metafórica. Em se tratando da cena inicial,

o espectador tem uma visão geral de como se dá a configuração do espaço experimentado por Helena Morley.

Em *Minha vida de menina*, de Helena Morley, podemos observar que a autora deixa fluir de maneira espontânea a existência de duas ordens, ou seja, uma inscrição aparentemente superficial e outra de ordem mais profunda, que exige uma leitura vertical, porque as palavras escondem uma natureza mais complexa de sua visão de mundo do final do século XIX. Percebemos a dualidade de impressões superficiais e profundas do cotidiano morleiano. Por isso, apresenta relatos subversivos que rompem com a imagem de uma sociedade coesa, e provocam reflexões contundentes, principalmente sobre a imagem do sujeito feminino, desconstruindo a imagem passiva, pautada na obediência, quer pelos pais, quer pelos esposos. Helena-menina traz em si a força da mulher brasileira que pretende ocupar um lugar determinado na sociedade, pois mostra a sua lucidez e procura dar forma ao seu estado interior, revelando o seu drama intrínseco que se estende às relações com o Outro. Paralela a essa questão, o leitor pode visualizar a complexidade do país em processo de modernização. O leitor, nesse caso, constitui um elemento ativo, já que a compreensão do diário depende praticamente de sua atividade, que precisa buscar relações: "Se buscar, eventualmente dirá que o livro é capaz de dar grandes emoções estéticas. Se não buscar, vai incorporá-lo de outra forma, interessando-se apenas pelo material" (SCHWARZ, 1999, p. 237). Tal como ocorre na leitura machadiana, Helena cobra um leitor ativo, "[...] é um aspecto decisivo da literatura moderna, em sentido próprio, aquela que busca o inconformismo" (SCHWARZ, 1999, p. 237).

As experiências familiares, os conflitos vivenciados pelos adolescentes, o papel das meninas no ambiente urbano periférico, assim como as diferenças entre as crianças pobres e as ricas, levam o leitor a atentar para a relatividade das condições de vida, sobretudo quando se trata dos papéis femininos: algumas mulheres são extremamente crentes, conformadas, submissas, céticas; outras rebeldes e contestadoras. Helena se vê diante de normas e preceitos religiosos e observa que nem sempre tais condições impostas pela palavra se consolidam de fato, como também ela procura meios para sobreviver e vencer a pobreza. Isso lhe provoca sofrimento e, podemos nos arriscar, até a experiência da angústia, porque o adulto a desencanta em algumas situações de vida: todavia, ela não perde o senso de humor e a criticidade. Vê o mundo através dos seus problemas pessoais e da observação do comportamento das pessoas que a circundam, projetando-os na escrita filtrada pela percepção que tem das coisas. Ela sugere e mostra, conforme a experiência de vida que acontece *ipso facto*.

Compreendemos, por conseguinte, que Helena traz à tona as experiências de uma jovem menina que aprende a manipular os dados da realidade; percebe o descompasso decorrente da modernização que provoca a exclusão social e a desigualdade. Além disso, o espaço da mineração em decadência acentua a hierarquia social e as diferenças de classes. Disso resulta o processo de subjetivação de Helena. Isso é ainda perceptível na produção fílmica de Solberg, também mulher: um dos temas principais das cenas do livro escolhidas para o filme é a formação do sujeito a partir da sua relação com a leitura e a escrita, como também os papéis sociais exercidos pelas mulheres e homens, na pequena cidade mineira do final do século XIX.

O diário nasceu de forma espontânea, sem a pretensão de ser arte, apenas registro de um tempo. Entretanto, após sua organização e publicação, passa a receber avaliação estética e artística. Sabemos que representar o mundo numa obra de ficção não é uma tarefa elementar, exige uma série de procedimentos e técnicas adequadas conforme o objeto artístico; pode acontecer de modo diverso e atender a diferentes propósitos. Na literatura, o artista se apropria das letras; no cinema, o criador mobiliza a câmera cinematográfica, "[...] com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seu isolamento, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções [...], nos abre pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual" (BENJAMIN, 1983, p.23).

O filme *Vida de menina* foge dos padrões estereotipados, da padronização e homogeneização dos conteúdos, distanciando-se da receita-padrão ditada pela indústria cultural, reafirmando sua marca autoral. Solberg (a outra Helena), de modo geral, vai na contramão, já que recupera os aspectos históricos, econômicos, políticos e geográficos do Brasil, paralelamente aos valores sociais, religiosos e culturais, numa linguagem elaborada, exigindo do espectador uma atitude ativa.

Além das relações intertextuais com o diário de Morley, dialoga com as preocupações da cineasta, concretizada pelos documentários *A entrevista* (1966), cujo tema principal é a mulher; *The emerging woman* (1975), documentário sobre o movimento feminista, abrangendo o ano de 1800 até 1970; dentre outras produções que trazem à tona o papel da mulher. Desse modo, o século XIX e o sujeito feminino são recorrentes no discurso de Solberg. Há, então, uma linha diretriz que define seus interesses como diretora de cinema. Em consequência, prioriza os diferentes papéis desempenhados pela mulher do século XIX e dá ao filme a possibilidade de enfocar as personagens marcadas pela sua concepção e ideologia. Sendo assim, a menina mineira, inscrita nos relatos, ganha outra forma de ser, porque já não

se trata mais da Helena Morley constituída por si mesma, mas da relida e construída por Solberg.

Até mesmo o título passa por uma mudança, pois o pronome possessivo é retirado (*Minha*) *Vida de menina*. Apesar de a diretora admitir que se baseia no diário, trata-se de uma menina: a que advém do olhar de Solberg, porém mantém um vínculo com os aspectos já citados anteriormente, já que retoma parte dos elementos do diário, não necessariamente na ordem cronológica apresentada por ele. O filme recupera a dualidade entre barbárie *versus* civilização, nacional *versus* estrangeiro, colonizado *versus* colonizador, ciência *versus* religião. Os conflitos internos, como a inveja, por exemplo, sofrem um deslocamento, porque são os "outros", e não Helena, que desejam o objeto alheio, uma vez que os familiares não podiam compreender a relação amorosa entre avó e neta. Isso, dentre outras questões, permite a reconstrução da identidade pessoal, a de gênero e a nacional, possibilitando verificar como se dá a constituição do sujeito feminino no país periférico.

Essas questões justificam a trajetória da nossa pesquisa, pois precisávamos entender o diário e a produção fílmica, porque tínhamos como um dos objetivos analisar a constituição e certas representações do sujeito feminino. Isso nos levou a ler outros estudos acadêmicos e ampliar a leitura crítica já existente. Esperamos que este trabalho possa contribuir para os estudos sobre Helena Morley e Helena Solberg, especialmente no que se refere à constituição do sujeito feminino e ao papel da mulher na sociedade. A necessidade de restringir a reflexão nos obrigou a deixarmos alguns aspectos que não foram abordados, como suas relações com o trabalho e a religião, de uma forma mais profunda, a História institucionalizada, a formação do leitor, a leitura e a escrita. Além de outras perspectivas críticas que poderiam responder a alguns aspectos do filme. Deixamos, portanto, uma porta ou janela aberta para a rua, a fim de que outros pesquisadores possam investigar o mundo de Helena ou Helenas. Por isso, que os sinos ressoem, tocando e anunciando novos olhares, letras e imagens.

Referências

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2002.

AUMONT, J. **O olho interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade).

BAKTHIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2002.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).

BERNARDET, J.-C. **O que é cinema**. 18. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2009. (Coleção primeiros passos; 9).

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BLANCHOT, M. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro do provir**. Tradução de Maria Regina Louro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____ et al. **A personagem de ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O discurso e a cidade**. 3.ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. A literatura e a formação do homem. In: DANYAS, Vinicius (Org.). **Textos de intervenção** – bibliografia de Antonio Candido. São Paulo; Editora 34, 2002.

CARVALHAL, T. F. Teorias em literatura comparada. In: _____. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. Vale do Rio dos Sinos: Unisinos, 2003.

_____. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios; 58).

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

DAVI, T. N. **Subterrâneos do autoritarismo**: em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos. Uberlândia: EDUFU, 2007.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORLEY, H. **Minha vida de menina**. 10. impr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PELLEGRINI, T. (et al.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, 2003.

SCHWARZ, R. **Que horas são?**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Duas meninas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas).

SOLBERG, H. **Vida de menina**. Direção Helena Solberg. Produção de David Meyer. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2004. 1 DVD (101 mim.). son., color.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1984.

_____. **O cinema no século**. São Paulo: Imago, 1996.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **A experiência do cinema**: antologia. 4.ed. Rio de Janeiro: Graal: EMBRAFILME, 2008.

O TEATRO COMO RECURSO METATEXTUAL EM *CONCERTO BARROCO*: PROVOCAÇÕES À HISTÓRIA DE CONQUISTA

Thiago Miguel Andreu[*] *(CAPES)*
Ana Luiza Silva Camarani
FCL – UNESP – Araraquara

[*] Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nível de Mestrado, pela Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara. E-mail: thiagoandreu@hotmail.com.

Sabe-se que a atuação do narrador é decisiva na criação e desenvolvimento do subgênero realismo maravilhoso, como também que uma de suas operações é assegurada pela inserção metatextual no discurso: mecanismo que, por vezes, alinhava questões ideológicas e históricas na narrativa. O metatexto revela a voz do narrador, mais que isso, põe em evidência a sua figura e importância na concepção enunciativa. Desta forma, o agente enunciador demarca sua atuação, ao mesmo tempo em que exerce sua capacidade de controle da narrativa como um regente-mor e, por consequência dessa *performance*, o leitor torna-se cúmplice dos jogos narrativos de sua autoria. A costura de textos desenvolvida retoma ideologias anteriores, anuncia processos históricos de outros contextos, recompõe espaços modificados pelo tempo e pelas ações humanas, sem qualquer transgressão da narrativa principal, uma vez que não seja essa a instância intencional em que se encontra o narrador, ao empregá-lo. É, antes de qualquer coisa, uma forma de asseverar, a uma só vez, o processo discursivo em si e as implicações interpretativas que um determinado metatexto venha a sugerir para a compreensão do todo narrado.

Para compor o quadro da totalidade narrativa, o narrador abre espaço para a incorporação de objetos de outras fontes que se encaixam no decorrer da narração, formatados em linguagem metatextual; desta forma, o outro texto se dimensiona naquela narrativa como sendo, ao mesmo tempo, parte e todo. Tem-se uma intercalação entre a narração principal e os objetos metatextuais que apoiam o desenvolvimento do todo e, por isso, ratificam sua utilização, como uma interdependência discursiva. Com tal postura, o narrador, agora bastante demarcado e à vista, coloca-se na posição inversa ao modelo realista/naturalista, pois, se antes a assunção em terceira pessoa delegava ao conteúdo narrado certa objetividade e explicitação do mundo, agora, o desenvolvimento da narrativa está muito menos preocupado com a realidade objetiva ou empírica que com seu potencial de prodígios e recônditos pouco explorados, que inflam a diegese, sem causar ruptura.

Do ponto de vista do leitor, tem-se a impressão de que surge para este elemento, ao organizar todas as informações que o texto proporciona, um arsenal de multiplicidades sígnicas que se reiteram e se harmonizam. Ainda que haja uma necessidade de recorrer a outras fontes de informação, o todo guarda em si uma espécie de oráculo que aciona os mecanismos de inteligibilidade no ato da leitura, tornando a narração uma teia de textos clara e coerente.

O que queremos dizer é que, neste caso, o leitor atua de forma decisiva na consolidação do subgênero, na medida em que aceita com passividade a onipotência e

onisciência do narrador e constrói a significação para o conteúdo narrado, com uma atuação tão importante quanto a do agente da narração, embora este receptor seja visivelmente guiado por quem narra. O metatexto seria, portanto, uma forma de "[...] assegurar a nova concepção do real [...]" (CHIAMPI, 1980, p. 72), agora entrecortada pelos aspectos do maravilhoso que atuam na diegese de determinado romance.

Assim, vejamos:

> Entram os prisioneiros mexicanos, correntes no pescoço, chorando sua derrota; e quando parece que se assistirá a uma nova matança, dá-se o imprevisto, o incrível, o maravilhoso e absurdo, contrário a toda verdade: Hernán Cortés perdoa seus inimigos, e, para selar a amizade entre astecas e espanhóis, celebram-se, em júbilos, vivas e aclamações, as bodas de Teutile e Ramiro, enquanto o Imperador vencido jura eterna fidelidade ao Rei da Espanha, [...], o triunfo da Verdadeira Religião e as alegrias do Himeneu. Marcha, epitalâmio e dança geral, e *da capo,* e outro *da capo,* até que se fecha o veludo encarnado sobre o furor do indiano. "Falso, falso, falso; tudo falso!", grita. E gritando "falso, falso, falso, tudo falso", corre até o Padre Ruivo, que enquanto dobra as partituras seca o suor com um grande lenço xadrez. "Falso... o quê?", pergunta, atônito, o músico. "Tudo. Esse final é uma estupidez. A História..." "A ópera não é coisa de historiadores." (CARPENTIER, 2008, p. 70-71)

Na passagem de *Concerto barroco*, há o emprego de uma narração de um teatro, como recurso metatextual, na medida em que há a inserção de um objeto estranho – uma ópera – à narrativa primeira. Neste processo, o emprego dos vocábulos "absurdo", "verdade", "História", "historiadores" no discurso, como também a repetição do adjetivo "falso", na fala do Amo, agora travestido de Montezuma, sugerem que a discussão embutida no fragmento, aproxime-se da história. A estupefação da personagem, quanto ao conteúdo e à forma que foram expostos na ópera, também participa desse processo, uma vez que não condizem com o discurso histórico hegemônico e, havendo um avanço nesse embaraço entre as concepções de verdadeiro e falso, o ápice dos questionamentos estaria subjacente na sentença proferida pelo Amo: "Esse final é uma estupidez. A História... [...]" (CARPENTIER, 2008, p. 71).

Ora, não são gratuitos os enlaces tidos no fragmento anterior entre o ficcional e o histórico; o narrador utiliza a metadiegese e o cruzamento das falas das personagens Montezuma e Padre Ruivo, embaralhando as noções da história, subvertendo e ironizando o que se tem construído como discurso oficial. Pois:

> O teatral parece guardar um estatuto genético e funcional de procedência, decorrência do próprio dinamismo da cultura, onde o mimetismo, o jogo e a

> representação constituem impulsos que encontram nas práticas sociais canais de manifestação. Ele é tomado, portanto, como um núcleo organizado de mecanismos de produção de efeitos simbólicos, facetas que a corporificação adquire no tempo e espaço das sociedades históricas. Adquirindo o formato de uma metonímia (a parte pelo todo) ou a prevalência adjetiva sobre a substantiva, a teatralidade é tangível enquanto cumulação do que é teatral. (MOSTAÇO, 2010, p. 42).

Nesse trajeto analítico, constata-se que a historicidade de caráter hegemônico é posta à prova, assumindo certo grau de maleabilidade, quanto ao enfrentamento de discursos e, assim, inserir contextos históricos para discuti-los sob um viés que esteve escondido por anos de construção de verdades, torna-se a força motriz do recurso metaficcional historiográfico, presente no romance *Concerto barroco*, que toma certa estrutura no procedimento metatextual. O desmascaramento da feitura discursiva, por meio do metatexto e da consciência das personagens, expõe a atuação do narrador bem delimitada. Tal figura expõe a americanidade como uma forma de problematização dos conceitos vigentes, a fim de questioná-los, negando uma autoridade. O teor de provocação e originalidade que a (re)descoberta da América e de sua literatura, por meio desses processos de negação da visão europeia, como também do deslinde das construções da narrativa implicariam em uma assunção de postura americana ou hispano-americana frente ao contexto mundial.

Ainda, a partir de uma premissa de que o "conhecimento histórico" possa ser problematizado nas inserções na narrativa, fazendo com que não haja "[...] um conceito único, essencializado e transcendente de historicidade autêntica" (HUTCHEON, 1991, p. 142), haveria um encontro com o subgênero realismo maravilhoso, pois este flexibiliza o tempo e o espaço da história, confluindo-os, sem que haja qualquer questionamento por parte do narrador ou das personagens e, por conseguinte, o apoio no discurso histórico deglutido pela estrutura do subgênero atestaria que "[...] o encantamento do realismo maravilhoso é conceitual: é sério e revisionista da perda da imagem do mundo." (CHIAMPI, 1980, p. 61). Neste sentido, o discurso histórico que engendra um olhar europeu para o continente americano passa por um processo antropofágico, na medida em que o narrador se coloca na posição de historiador revisionista e crítico, compondo dois estilos de discurso distintos: um sério e um jocoso, isto é:

> Em ambos os modos de apropriação das formas estrangeiras, a séria ou a jocosa, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua vocação antropofágica, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo. (CHIAMPI, 1980, p. 127).

O discurso do realismo maravilhoso é construído a partir de uma estrutura relativamente fixa, que está atrelada aos procedimentos do narrador e das personagens, do tempo, do espaço e da linguagem na narrativa. Pudemos constatar que, em um segundo momento, haveria uma atuação de elementos como a mestiçagem, a ideologia e também da história, para sua configuração. Isto posto, deve-se fazer uma ressalva: o fato de o subgênero ter uma aparição, fundada em mecanismos linguísticos independentes de sua conexão com o discurso histórico ou ideológico, não quer dizer que estes fatores sejam excluídos, pois é visível que o realismo maravilhoso, ao ser proposto como uma teoria, haveria de considerar os postulados do cubano Alejo Carpentier, sobre a conexão com essa faceta, o que nos daria o aval para extrapolar a análise para o eixo da diegese, em que se encontram o revisionismo histórico e as implicações de todo o arsenal de verdades que esta ciência tenha produzido pelo viés do foco europeu. Isto é, haveria, então, construções que só seriam possíveis por meio de certos artifícios da linguagem, em que são incutidas as noções extraliterárias, que tratamos de averiguar anteriormente. A história, assim, nos seria importante, tão-somente, em função do discurso, a partir da constatação de que "[...] o conceito de real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História [...]" (CHIAMPI, 1980, p. 37).

Isto posto, vejamos:

> E note que quando se fala dos Lugares Santos, aí sim há História. História grande e respeitável!" "E para você a História da América não é grande nem respeitável?" O Padre Músico meteu seu violino num estojo forrado de cetim fucsina: "Na América tudo é fábula: contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasmas, esponjas que falam, carneiros de velocino vermelho, Amazonas com uma teta a menos, e *orejones** que se alimentam de jesuítas... [...] (CARPENTIER, 2008, p. 72-73).

A problematização do conceito de história e de fábula ou, em outros termos, de verdade e falseamento, estaria no cerne de uma afirmação contida na fala da personagem europeia: "Na América tudo é fábula [...]" (CARPENTIER, 2008, p. 72), já que se trata de uma assertiva. Note-se, outrossim, que, por extensão, na enumeração neobarroca de signos contida em "[...] contos de Eldorados e Potosís, cidades-fantasmas, esponjas que falam, carneiros de velocino vermelho, Amazonas com uma teta a menos [...]" (CARPENTIER, 2008, p. 72-73), esta mesma personagem constrói a imagem do real maravilhoso americano, reduzindo a face da América a seus aspectos que conciliam a realidade com a maravilha, insinuando que a história do continente seria construída de fábulas, desautorizando a

participação objetiva desta história na construção dos discursos. Desta forma, por intermédio de uma personagem europeia, há o desenvolvimento e a exposição de uma tese.

Por outro lado, o questionamento da personagem americana resvala em uma certa perplexidade, ao indagar "[...] E para você a História da América não é grande nem respeitável?" (CARPENTIER, 2008, p. 72), apontando para uma discussão entre o foco europeu e o foco americano sobre o objeto, como também, atuando no discurso como uma antítese à imagem construída anteriormente. A ideia incutida no debate se apoiaria, portanto, na concepção de América como uma terra marcada pelo real maravilhoso carpentieriano, isto é, na hipótese de que "*Lo real maravilloso se euncuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente* [...]" (CARPENTIER, 1967, p. 98).

A colocação no discurso de um jogo entre tese e antítese segue ao longo do romance, por intermédio da atuação das personagens:

> Volto para o meu canto ainda esta noite. Para mim é outro o ar que, ao me envolver, me esculpe e me dá forma." "De acordo com o Padre Antonio, tudo o que é de lá é fábula." "De fábulas alimenta-se a Grande História, não se esqueça disso. Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui porque estas perderam o senso do fabuloso. Chamam de fabuloso tudo o que é remoto, irracional, situado no ontem. (CARPENTIER, 2008, p. 77)

As construções a respeito desse esquema entre fábula e história avançam, passando pelo filtro reflexivo do americano, ao investigar o que constituiria a visão sobre a América que é concebida pelo pensamento europeu, marcando o discurso do realismo maravilhoso, ao propor as noções de real e não-real em uma mesma instância que, no caso, configura o plano textual: "Fábula parece o que é nosso às pessoas daqui [...]" (CARPENTIER, 2008, p. 77).

Nessa urdidura, a discussão histórica, em função da estrutura do subgênero realismo maravilhoso, incutiria nas comunicações entre os signos, estratagemas de fundição entre os discursos de vozes múltiplas. Ou seja, os processos de transição da voz do narrador às personagens, de inserção de metatextos (que também apontaria para um diálogo – no caso, entre textos), de superposição de fábula e de história, atuariam de forma decisiva na construção do universo narrativo. Haveria, portanto, uma metáfora sobre esse posicionamento de pôr em narração, um produto elaborado, que atuaria no nível da interação e da problematização de conceitos. Nesse sentido, vigoraria um engajamento revisionista incutido no realismo maravilhoso que, ironicamente, se mostraria na construção textual com certa afetação e provocação por, invariavelmente, ter de utilizar categorias europeias para compor tal discurso – a língua, por exemplo –. A afetação, entretanto, teria germinado de forma

filosófica, numa estrutura de colagens de textos, dimensão mítico-temporal ou barroquismo da língua – europeia –, tornando a narrativa, realista maravilhosa.

Referências

CARPENTIER, Alejo. **Concerto Barroco**. Tradução de de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Tientos y diferencias**. Buenos Aires: Calicanto, 1967.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectivas, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Moderno**: história-teoria-ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOSTAÇO, Edelcio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Jaraguá do Sul/Florianópolis. Design: 2010. p. 37-62.

INDÍCIOS ALEGÓRICOS EM *UM FILME FALADO* E *A JANGADA DE PEDRA*

Wiliam Pianco dos Santos
UFSCar

A presente comunicação consiste na verificação de como o conceito de "alegoria histórica", que aplicamos à análise de discurso fílmico no âmbito de nossa dissertação de mestrado ("A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: *Um filme falado*" – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, 2011), pode ser utilizado em um romance, lançando mão da análise dos atributos imagéticos que, suspeitamos, aproximam as duas obras aqui citadas. Para tanto, será focado o campo interdisciplinar que diz respeito à Literatura e ao Cinema.

No caso, pretendemos analisar o discurso de duas obras portuguesas, sendo um filme e um romance, respectivamente: *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003) e *A jangada de pedra* (José Saramago, 1986). A ideia é explorar os sentidos implicados nas alegorias

construídas por ambos, cineasta e escritor, problematizando-se as noções de *nação* e *globalização*. Nesse sentido, pretendemos investigar de que maneira Portugal é retratado alegoricamente dentro de um contexto que contempla a Europa e o mundo a partir de imaginários distintos, mas que delegam àquela nação um papel periférico.

Um filme falado narra a história de Rosa Maria (uma portuguesa, professora de História) e sua filha Maria Joana que no ano de 2001 viajam pelo Mar Mediterrâneo em direção à Índia, aonde devem se encontrar com o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Nesse percurso, a mãe, que antes conhecera esses lugares somente pelos livros, trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a História Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. À medida que visitam as regiões, elas se deparam com o contraste entre civilizações que figuraram com grande relevância ao longo da história mundial e o papel reservado a tais localidades no mundo contemporâneo. Nesse trânsito, a diferenciação entre mitos e fatos históricos afirma-se como tema central nos ensinamentos passados por Rosa Maria a Maria Joana.

No trajeto, elas encontram outros personagens. É o caso, por exemplo, de um pescador em Marselha, um padre ortodoxo em Atenas e de um ator português no Cairo. Ganham destaque, personificados como alegorias nacionais, o Comandante do navio, dos Estados Unidos, e três mulheres que também estão no cruzeiro: Delfina, uma empresária francesa; Helena, uma atriz e cantora grega; e Francesca, uma ex-modelo italiana. O contato estabelecido entre os diferentes personagens é revelador da interação entre nações, legados e culturas distintas.

Porém, o cruzeiro em que viajam tem sua trajetória violentamente interrompida por conta de uma bomba colocada no navio – no porto de Aden, já no chamado mundo oriental. Esse atentado terrorista obriga a fuga de passageiros e tripulação, mas acaba por vitimar mãe e filha portuguesas.

Com *A jangada de pedra*, Saramago narra o misterioso "descolamento" da Península Ibérica que, separada do restante da Europa, passa a navegar pelo oceano Atlântico. Seus protagonistas, que passam a interagir no decorrer da trama, são caracterizados por atos consumados no exato momento em que ocorre a separação da Península: Joana Carda, de Portugal esfrega uma vara de negrilho no chão; Joaquim Sassa, também de Portugal lança uma pedra, de enorme peso ao mar; Pedro Orce, espanhol, é o único sentir a terra tremer; José Anaiço, outro português, é insistentemente acompanhado por uma nuvem de estorninhos;

Maria Guavaira, da Espanha, desenrola um novelo de lã infindável; e, por fim, Ardent, um cão, salta da França para a Espanha no momento em que as duas nações começam a se separar.

Acreditamos que todos os elementos "visuais" das obras em questão ajudam-nos no propósito de uma aproximação aos discursos alegóricos elaborados por cineasta e escritor. Ou seja, sendo mãe e filha portuguesas personificações alegóricas de Portugal, no caso de *Um filme falado*, a interação destas com os demais personagens – também personificações de seus respectivos países: Itália, França, Grécia e Estados Unidos – auxilia-nos na pretensão de compreender como a nação portuguesa é vista dentro de um contexto europeu e mundial, de acordo com a perspectiva de Oliveira. Já para Saramago, a *imagem* de uma península que navega como uma jangada, não mais em contato com a Europa, mas situada entre a América e a África, instiga uma ideia de *não identidade*, de deslocamento perante o contexto social, político e cultura que diz respeito à Espanha e Portugal.

Assim, argumentamos que uma proposta de *não pertencimento* faz-se presente tanto no filme como no livro por meio do uso das construções alegóricas. Nosso interesse é verificar em que medida as hipóteses por nós levantadas podem ser aplicadas considerando-se a construção imagética de cada uma das obras em questão.

Dessa maneira, dois autores encontram espaço privilegiado em nossa abordagem. O primeiro deles é João Adolfo Hansen que, com o seu *Alegoria – construção e interpretação da metáfora* (2006), defende que frente a um filme/texto supostamente alegórico, o espectador/leitor tem duas opções: analisar simplesmente os procedimentos formais que produzem a significação figurada, observando-os apenas como convenções que ornamentam o discurso em questão, "ou analisar a significação figurada (...) pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado de alegoria" (p. 09). De acordo com o autor, a alegoria diz *A* para significar *B* – sendo: *A*, como designação concretizante, elemento do concreto; e *B*, como elemento de significação abstrata. No caso, esses dois polos são mantidos dentro de uma relação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados entre eles. Portanto, a alegoria equivaleria a um enunciado, a uma complexa reflexão, carregada, todavia, de abstrações: "(...) a alegoria serve para demonstrar, pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai presentificando nas 'partes' e no seu encadeamento no enunciado" (HANSEN, 2006, p. 33).

Já Ismail Xavier (2005), o segundo autor de relevância para a nossa proposta de reflexão, trabalhará com o conceito de "alegoria histórica", que indica o interesse em problematizar a História por meio de recursos discursivos, de modo a reiterar a ideia de um conflito permanente entre o passado e o presente. Desse modo, as figuras alegóricas elaboradas sugerem um pensamento crítico sobre a contemporaneidade, compreendida em perspectiva histórica – seu discurso implica um impulso de memória de um momento anterior da História que acaba por comunicar um sentimento de crise devido à presença (decaída) do passado no presente. Sendo assim, um dos desafios propostos é investigar a complexa relação existente no processo de *intenção-enunciação-interpretação*, procurando compreender como ocorre a utilização da alegoria como apresentação de fenômenos históricos que discutem elementos e questões do passado e do presente.

Cabe lembrarmos que o contexto histórico a que faz menção as alegorias elaboradas nas obras aqui referidas diz respeito à Revolução de abril de 1974 em Portugal, também conhecida como a Revolução dos Cravos, que determinou o atual estado democrático português, e a adesão desse país à Comunidade Econômica Europeia no ano de 1986, designando um sentido de *pertencimento* europeu para esse Estado a partir de então.

Os elementos estruturais da narrativa de *Um filme falado* acabam por compor uma alegoria histórica na medida em que Manoel de Oliveira busca dar vazão ao discurso crítico proposto acerca da configuração planetária – econômica, política, social e culturalmente – tal como a percebemos no mundo contemporâneo. O posicionamento de Portugal dentro dessa dinâmica reflete a essencial preocupação do realizador com relação a um futuro (aparentemente) incerto para aquele país. No entanto, como podemos notar, a partir de uma avaliação mais detida sobre cada etapa da elaboração discursiva do filme, são diversos os povos passíveis de identificação com muito daquilo que nos é apresentado em seu enredo.

No tocante à alegoria da nação portuguesa, é pertinente destacarmos que a *incompreensão* entre gerações distintas (entre mãe e filha, no caso) sustenta-se por meio de um procedimento intimamente relacionado com as demais construções alegóricas. Dessa maneira, fica evidente a preocupação de Oliveira em destinar a essas protagonistas o papel central de todo o seu discurso. Em outras palavras, acreditamos que é fundamentalmente pela perspectiva de Portugal que a crítica do cineasta é elaborada sobre a configuração do mundo na atualidade. Por exemplo, com a oposição *fatos históricos-mitos* (recorrente ao longo de todo o *primeiro bloco narrativo* do filme), de fato, podemos afirmar que é a personificação de uma dada *consciência histórica* daquela nação (a mãe) que pretende revelar (para a filha) a

pertinência dos feitos passados para a compreensão do presente. Por este motivo, não nos parece irrelevante que toda a primeira metade do enredo aborde mais atentamente essas personagens (mãe e filha). Além disso, a concepção de uma Comunidade Europeia constituída a partir das representações alegóricas das demais personagens (a italiana, a grega, a francesa e, em alguma medida, o estadunidense) somente é possível a partir da história portuguesa – ou seja, a interpretação alegórica do estadunidense e das mulheres célebres, tal como a defendemos, só ocorre a partir de bases sustentadas por episódios históricos de Portugal. Por fim, o abalo sofrido pelo mundo dito ocidental (representado no filme por meio de uma bomba instalada no navio) é inegável perante os atentados promovidos por grupos terroristas do Oriente; logo, o estupor provocado com o comentário acerca do futuro só encontra correspondência por condenar Rosa Maria e Maria Joana, ao passo que os demais sobrevivem à tragédia. Ou seja, de acordo com esta perspectiva, a eventual condenação portuguesa a partir de comportamentos não assertivos por meio daqueles que incorporam suas novas gerações (no caso, a filha) é o primeiro plano de toda a alegoria existente em *Um filme falado*.

Dessa maneira, Manoel de Oliveira desenvolve um discurso crítico ao eurocentrismo questionando o papel das nações e os sentidos da globalização no mundo contemporâneo, onde o conflito entre tradição e modernidade, o embate entre Oriente e Ocidente, e a incompreensão da história, podem condenar a configuração planetária tal como a percebemos hoje. Para tanto, revela a pertinência de culturas e civilizações do passado para o correto entendimento do tempo presente. E, nesse processo, evidencia os riscos sofridos por seu país ao não se desapegar de antigos desejos, impossibilitado de assumir-se *responsável* e *assertivamente* na contemporaneidade, ainda desejoso de um posicionamento privilegiado no cenário mundial e, mais especificamente, no europeu. Em suma, aponta para os perigos iminentes para Portugal num dado contexto em que suas *novas gerações* podem não mais dar prosseguimento a uma *consciência histórica*.

No que diz respeito ao romance *A jangada de pedra,*acreditamos que algumas de suas passagens são elucidativas dos aspectos que pretendemos destacar. Vejamos:

> A expedição partiu no dia seguinte, ainda antes do nascer do sol, caminho da fronteira, sempre ao lado ou à vista do rio seco, e quando os fatigados inspectores lá chegaram compreenderam que nunca mais tornaria a haver Irati. Por uma fenda que não teria mais de uns três metros de largura, as águas precipitavam-se para o interior da terra, rugindo como um pequeno Niágara. Do outro lado já havia um ajuntamento de franceses, fora sublime ingenuidade pensar que os vizinhos, astutos e cartesianos, não dariam pelo

> fenômeno, mas ao menos mostravam-se tão estupefactos e desorientados como os espanhóis deste lado, e todos irmãos na ignorância. Chegaram as duas partes à fala, mas a conversa não foi extensa nem profícua, pouco mais que as interjeições de um justificado espanto, um hesitante aventar de hipóteses novas pelo lado dos espanhóis, enfim, uma irritação geral que não encontrava contra quem se voltar, os franceses daí a pouco já sorriam, afinal continuavam a ser donos do rio até à fronteira, **não precisariam de reformar os mapas** (SARAMAGO, 1986, p. 19).

> (...) Milhares e milhares foram parar a Marrocos, fugidos quer do Algarve quer da costa espanhola, estes os que estavam para baixo do cabo de Palos, quem estivesse daí para cima preferia ser levado directamente para a Europa, podendo ser, perguntavam assim, Quanto quer para me levar **à Europa**, e o contramestre carregava o sobrolho, franzia o beiço, mirava o fugitivo calculando-lhe as posses, Sabe, **a Europa é longe como um raio, fica lá para o fim do mundo**, e nem valia a pena responder-lhe, Que exagero, são só dez metros de água, uma vez um holandês atreveu-se a usar o sofisma, um sueco confirmou, e cruelmente lhes foi respondido, Ah, são só dez metros, pois então vão a nado, tiveram de pedir desculpa e pagaram o dobro (...) (SARAMAGO, 1986, p. 36).

> Este foi o dia assinalado em que a já distante Europa, segundo as últimas medições conhecidas ia em cerca de duzentos quilómetros o afastamento, se viu sacudida, dos alicerces ao telhado, por uma convulsão de natureza psicológica e social que dramaticamente pôs em mortal perigo a sua identidade, negada, nesse decisivo momento, em seus fundamentos particulares e intrínsecos, as nacionalidades, tão laboriosamente formadas ao longo de séculos e séculos. **Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, suspeita-se que com um inexpresso sentimento de alívio, à falta das terras extremas e ocidentais** (...) (Idem, p. 138).

> (...) Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, **uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis**, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça (Idem, p. 139).

Os grifos nas passagens acima são nossos. Pretendemos, em todos os casos, destacar como, para Saramago, a Península Ibérica – por extensão lógica, também Portugal – acaba sendo posta às margens de um ideal de Europa. E mais, a satisfação por tal distanciamento, separação, "descolamento", de acordo com o autor, é tida como regra para os *europeus* em si. Este aspecto é fundamental para relacionarmos alegoricamente a situação sócio-política lusitana do período com a *imagem* de uma "jangada de pedra" que, "desmastreada", segue navegando pelo mar da história; no entanto, separada de seu ponto original e sem perspectivas de um porto futuro de ancoragem.

O ano de publicação de *A jangada de pedra*, 1986, coincide (coincide?) com o ano de inserção de Portugal na Comunidade Econômica Europeia, que se torna União Europeia a partir de 1992. A pretensão de um bloco constituído por diferentes nações-Estado, em que a possibilidade de uma *identidade* única para seus membros vem à tona, e a impossibilidade de atender as respectivas exigências para isso, por parte de Espanha e Portugal, parece ser a crítica primeira de Saramago.

Portanto, com base nos métodos de análise propostos tanto para *Um filme falado* como para *A jangada de pedra*, antes de pretendermos encerrar o debate acerca de suas possibilidades alegóricas, visamos estimular uma reflexão em que o estatuto da alegoria, com suas variadas possibilidades expressivas, ganhe notoriedade. Neste sentido, o campo interdisciplinar localizado entre a Literatura e o Cinema parece-nos privilegiado para tal debate. Desse modo, visamos contribuir com a ideia de que o uso da alegoria pode servir como agente promovedor de experiências de conhecimentos; visamos, assim, colocar em pauta a construção de um saber que pode resultar na intervenção em debates políticos, econômicos, culturais e sociais, sobretudo, no que se refere a países que têm em comum um passado colonial vinculado a Portugal, os quais hoje constituem uma comunidade internacional orientada pelo esforço de uma colaboração solidária.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem. Lisboa: Edições 70, 2008.

AUERBACH, E. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BUENO, A. F. Um filme falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**: estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

FERREIRA, J. M. **História de Portugal.** Oitavo volume: Portugal em Transe (1974-1985). Direção de José Mattoso. Lisboa: editorial estampa, 2001.

GIL, J. **Portugal, hoje:** o medo de existir. 11.ed. Lisboa: Relógio D'água Editores. 2007.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

KOTHE, F. R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. 2.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

MARQUES, A. H. O. **História de Portugal**. 13.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997-98. v.3.

MORGADO, F. I. **O leme e a deriva**: problemas da sociedade portuguesa. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

UM FILME FALADO. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, França, Itália, 96', DV, cor., 2003.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: FERNÃO, Ramos. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. p.339-379.

ÍNDICE DE AUTORES

Adriana Rodrigues Simões, 10 e 288
Aline Taís Cara Pinezi, 17
Aline Tosta Floriano, 297
Ana Paula Dias Ianuskiewtz, 26
Audrey Castañón de Mattos, 30
Beatriz Moreira Anselmo, 34
Bianca Cristina de Carvalho Ribeiro, 38
Breno Rodrigues de Paula, 52
Bruno Miranda Santos, 307
Carlos Eduardo dos Santos Zago, 322
Caroline Gomes Leme, 335
Cíntia Martins Sanches, 55 e 345
Claudia Fernanda de Campos Mauro, 355
Cristiane Passafaro Guzzi, 60 e 363
Daniela Aparecida da Costa, 66
Débora Cristina Dacanal, 371
Edimara Lisboa Aguiar, 375
Eduardo Neves da Silva, 73
Érika Bergamasco Guesse, 81
Fabiana Abi Rached de Almeida, 86
Fábio Gerônimo Mota Diniz, 90
Fabiola Maceres Silva, 97
Giulliana Santiago, 103
Héder Junior dos Santos, 383
Isabelle Regina de Amorim Mesquita, 107
Islene França de Assunção, 114
Jacob dos Santos Biziak, 119
Jassyara Conrado Lira da Fonseca, 392
Joana Junqueira Borges, 123
Karina de Oliveira, 130
Kedrini Domingos dos Santos, 136
Kelli Mesquita Luciano, 139
Leonardo Vicente Vivaldo, 148
Lilian Yuri Yoshimoto, 154
Mágna Tânia Secchi Pierini, 162
Márcia Regina Rodrigues, 169 e 400
Marco Aurélio Rodrigues, 175 e 409
Maria Aparecida de Oliveira, 184
Mariângela Alonso, 194
Marli Cardoso dos Santos, 202
Maryllu de Oliveira Caixeta, 414
Mirella Monique Soares, 433
Natalia Helena Wiechmann, 211
Patrícia Aparecida Antonio, 216 e 443
Patrícia Aparecida Martins Andrade, 220
Patricia Magazoni Gonçalves, 223
Paula Aparecida Volante, 232
Paula Cristiane Ito, 446
Penha Lucilda de Souza Silvestre, 460
Renata Acácio Rocha, 237
Rosilene Frederico Rocha Bombini, 242
Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero, 249
Sílvio Fávero, 254
Thalita Morato Ferreira, 258
Thiago Miguel Andreu, 263 e 473
Vivian Carneiro Leão Simões, 271
Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, 278
Wiliam Pianco dos Santos, 479